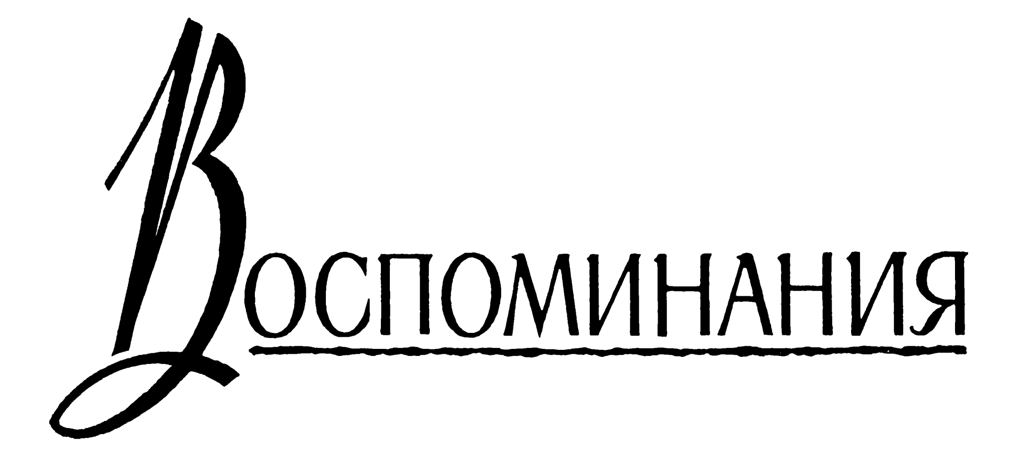
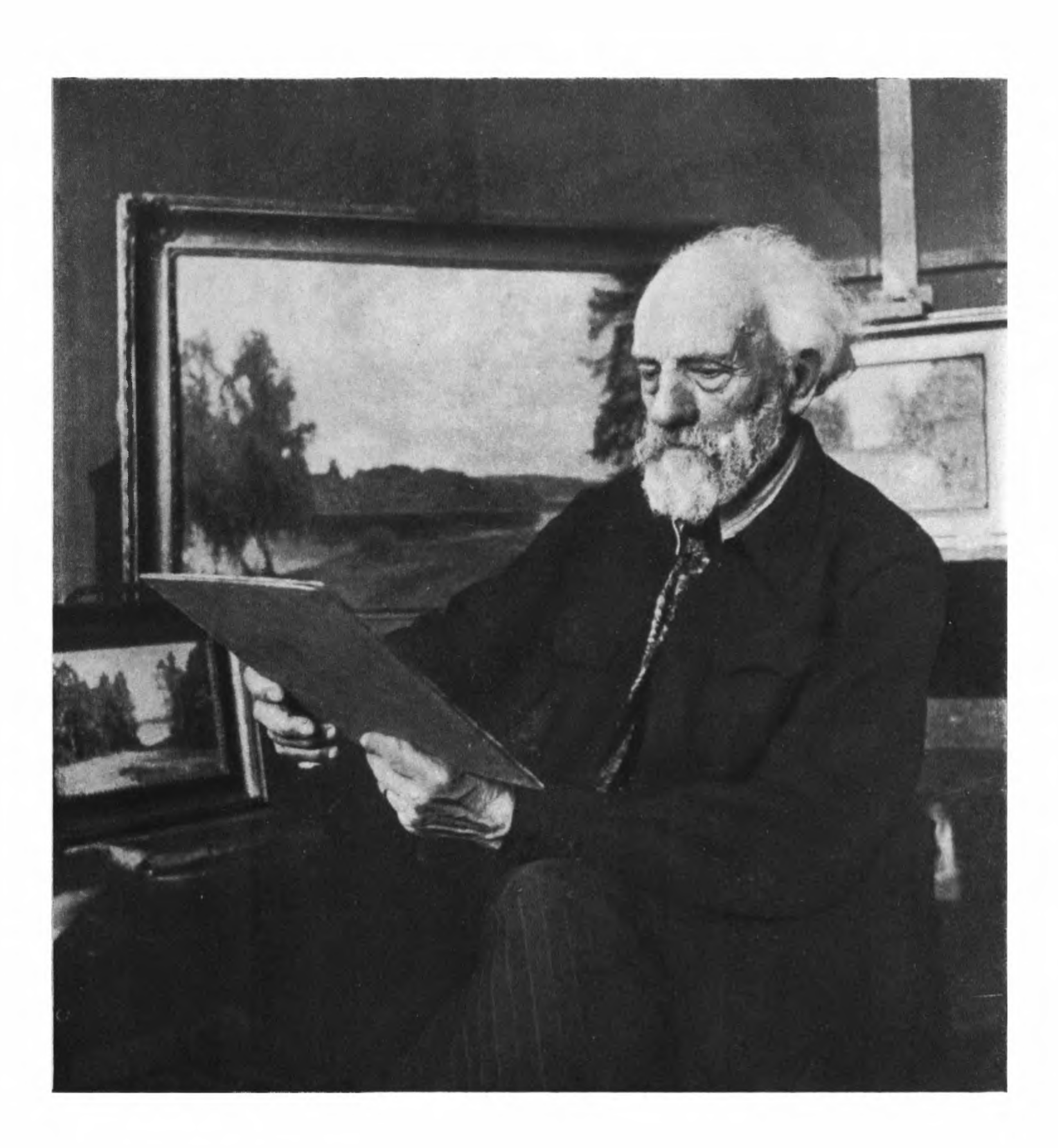
В. Н. БАКШЕЕВ





В. Н. БАКШЕЕВ

ВОСПОМИНАНИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР
Москва 1961

Общая редакция и вступительная статья
Н. Г. МАШКОВЦЕВА

Биографическая справка и примечания
А. В. БАКШЕЕВОЙ

О „ВОСПОМИНАНИЯХ“ ВАСИЛИЯ НИКОЛАЕВИЧА БАКШЕЕВА

«На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною...»
Пушкин. «Борис Годунов»

В. Н. Бакшеев написал «Воспоминания» на закате своих лет. Он работал над ними между 1952—1956 годами. Работа его была затруднена еще и тем, что раньше никаких заметок он не делал и почти ничего не записывал. Никаких архивных материалов он не собирал и не хранил даже писем и «Воспоминания» начал писать по неотступной просьбе друзей, сам не придавая им особого значения. Он полагал, что художник вполне достаточно и даже исчерпывающе высказывается в своих творческих работах и было бы очень плохо для него, если бы он вынужден был сам их пояснять, выступая перед народом, наряду со своей живописью еще и с авторскими комментариями.

В чем же, в таком случае, состоит их значение и почему, не любя писать и не имея этой потребности, Василий Николаевич все же пошел на уговоры друзей и, урывая время среди занятий живописью и педагогической работой, нашел возможным погрузиться в область далекого прошлого и, видимо, сделал это с большим удовольствием, с чувством внутреннего удовлетворения.

Он, несомненно, ясно представил себе, что те люди, которые его окружали, особенно в детстве и юности, образы которых сохранила его благодарная память, оживут только на страницах его «Воспоминаний». И о ком бы ни вспоминал Василий Николаевич — он вспоминает в каждом человеке только хорошее, только настоящее, то, что приносило добро. Несомненно, что ему встречались и плохие люди, — они оказались

недостойными быть на страницах «Воспоминаний». Но то, что написано в книге В. Н. Бакшеева, отнюдь не является какой-то идеализацией, старческим благодушием, граничащим с безразличием к человеческим качествам. Он просто хотел писать о тех, кого он уважал и любил, вовсе не претендуя на историческую полноту, на подробную характеристику своего времени.

В течение своей жизни Василий Николаевич соприкасался со множеством людей, самых различных по возрасту, общественному положению и занятиям, но из этой массы в «Воспоминаниях» он пишет о немногих. Это прежде всего те, о ком никто другой, кроме него, ничего не знает, — его родные и близкие. Это те учителя, кому сам Василий Николаевич был обязан как человек и художник, это те его сверстники, талант которых угас, которые не смогли развиться и которые, тем не менее, заслуживают внимания. В целом ряде случаев эти страницы «Воспоминаний» явятся единственным источником сведений об этих незаслуженно забытых, но достойных внимания художниках.

Вторая особенность «Воспоминаний» — их необычайная правдивость. Читатель верит, что все изложенное в книге происходило именно так в действительности, именно такими были те люди, о которых говорится. Самая простота и безыскусственность литературного стиля «Воспоминаний» располагают читателя к полному доверию к ним.

В старости молодые годы вспоминаются легче и живее, чем недавнее, они полнее предстают перед умственным взором человека. Этому общему закону была подвержена и память Василия Николаевича Бакшеева.

Кажется, что он вновь видел сменяющуюся и иногда прерывающуюся в своем движении панораму детских и юношеских лет своей жизни. Немногословно, но в точных выражениях рисует он характеры людей, и эта выразительная точность слов проходит сквозь весь рассказ В. Н. Бакшеева. Он говорит скупым языком летописца, «не мудрствуя лукаво» повествуя о жизни. Правдивость и высокая объективность запечатлены в каждом слове «Воспоминаний». И не столько чувства художника к тем, о ком он вспоминает, сколько другое — самый образ человека, его действия и слова, образ, изображаемый без всяких литературных прикрас, таким, каким он был в действительности, каким сохранился (или вновь возник) в памяти художника.

Главное содержание «Воспоминаний» — жизнь людей, их судьбы их деятельность, их удачи и неудачи и, наконец, их творческая работа. Конечно, В. Н. Бакшеев касается и своей творческой деятельности. При этом замечательно, что чувства автора выражены крайне скупо. Какого бы предмета ни касался В. Н. Бакшеев — он прежде всего говорит о фактах, вызвавших в нем те или иные чувства. Именно это качество «Воспоминаний» усиливает впечатление той целомудренной сдержанности, которая пронизывает собою всю книгу. А бытовые факты рассказаны с такой убедительной достоверностью, так просто, что говорят сами за себя, не нуждаясь ни в каких дополнительных разъяснениях.

Без малого сто лет прожил В. Н. Бакшеев. В глубокую даль времени уводит начало его «Воспоминаний».

Он рос в условиях патриархального быта, в семье, в которой все трудились и помогали друг другу. Труд — главная основа жизни — вот что воспитало с самого раннего возраста семейное окружение художника. Все члены семьи были крепко связаны друг с другом, жили общей жизнью, общими были и горе и радость. Удары судьбы, которых было немало, потери близких, еще сильнее сплачивали оставшихся, но не вызывали в них ни отчаяния, ни упадка духа. Каждый понимал, что еще больше он должен трудиться, чтобы помогать другим. В такой жизненной школе воспитался характер будущего художника. Воспиталось в нем высокое чувство долга, живое, сердечное отношение ко всем близким и вообще к людям — основа подлинного гуманизма. И хотя в своих «Воспоминаниях» В. Н. Бакшеев ни разу не пользуется этим понятием, тем не менее для всех, кто знаком с творчеством художника и прочтет его «Воспоминания», станет совершенно ясно, что глубокая человечность с молодых лет стала его руководящим принципом как художника и человека.

Так же просто и бесхитростно, как условия семейного быта, описывает В. Н. Бакшеев и обстановку школы, в которую он поступил сначала на архитектурное отделение и лишь позднее перешел на живописное. Может быть, тем обстоятельством, что его первоначальное воспитание было воспитанием архитектурным, надо объяснить то, что с таким восторгом он вспоминает о здании Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Классический вестибюль здания, построенного В. И. Баженовым, актовый зал и даже классы настраивали учеников

на высокий лад, и это настроение укреплялось и поддерживалось великолепным собранием гипсов с классических творений скульптуры *. На стене лестницы был помещен подлинный античный барельеф. Вероятно, далеко не все учащиеся, вступая в школу, испытывали то возвышенное чувство, которое испытал и крепко запомнил В. Н. Бакшеев. Очень характерно, что уже в ранней молодости художника окружали эти классические произведения, исполненные строгой гармонии и совершенства. Не случайной была для него эта первая встреча с античным искусством и классикой **.

Наша литература о том периоде, когда Василий Николаевич обучался в Училище и начал выступать на выставках, очень скудна. В силу этого «Воспоминания» В. Н. Бакшеева приобретают особое значение. Он отнюдь не претендует на подобные характеристики Сорокина и Перова, но все сказанное важно теми новыми, пусть немногими чертами потому, что они достоверны.

Чаще других встречается имя В. Д. Поленова. И это вполне естественно. В. Н. Бакшеев относился к Поленову как к главному своему учителю, которому он был обязан более, чем всем другим, и своим творческим развитием, и своим направлением, идейными и моральными основами своего искусства. Вот почему позднее своим многочисленным ученикам Василий Николаевич так любил повторять заветы, преподанные ему Поленовым, как неумирающую истину, как слова, могущие служить путеводной звездой в трудном пути художника.

Не менее ясно обрисовывается из «Воспоминаний» и воспитательная роль искусства художников-передвижников и значение ежегодных выставок, которые неизменно служили могучим импульсом подъема творческой энергии московской художественной молодежи. С живым молодым вниманием воспринималась не только тематическая острота живописи передвижников, но также и неизбежное в поступательном развитии искусства новаторство в сфере композиции и цвета. То просвет-

---

* Эта замечательная коллекция была варварски уничтожена по распоряжению Давида Штеренберга, так же как и музей живописных подлинников и рисунков.

** Упоминаемый античный барельеф является надгробной стелой воина; он был пожертвован Училищу Д. А. Хомяковым; в настоящее время он находится в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве. В. Н. Бакшеев на площадке лестницы своего дома поместил гипсовый слепок фриза Парфенона. В мастерской художника стояла гипсовая фигура Венеры Милосской, впоследствии подаренная им художнику В. В. Мешкову.

ление палитры, которое стало общим явлением во всей русской живописи с конца 80-х годов прошлого века, особенно чутко воспринималось молодежью.

С чисто педагогической точки зрения «Воспоминания» В. Н. Бакшеева имеют несомненное значение. В первых главах, посвященных ученическим годам, он рисует внутренний распорядок и быт Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Он сообщает, правда, бегло, порядок и содержание занятий, называя при этом имена педагогов (которыми были крупнейшие художники и ученые своего времени) и давая им краткие характеристики. Он говорит о расписании занятий, которое было выработано многолетней практикой и вполне оправдало себя. И это также немаловажное обстоятельство, достойное всяческого внимания. Каждый, кто почувствовал на собственном опыте своеобразие педагогической работы, хорошо знает, какое огромное значение имеет правильное построение школьных занятий, учитывающее и естественный рост духовных способностей ученика и последовательность в овладении знаниями в зависимости от возраста. В школьной программе раскрывается целая методическая система. И хотя мы не находим в «Воспоминаниях» Василия Николаевича всех этих понятий, — результаты обучения убеждают лучше всяких слов.

Множество фактов, на первый взгляд незначительных, а на самом деле крайне важных, рассеяно на страницах «Воспоминаний». Так, например, В. Н. Бакшеев сообщает, что профессор Е. С. Сорокин систематически посещал совместно с учениками выставки передвижников. Ясно, что это обозрение выставок превращалось в изучение выставленных экспонатов и сопровождалось разбором картин, и можно себе представить, как плодотворно воспринималась эта критика молодыми художниками, стоявшими лицом к лицу с разбираемой картиной. Каждый имел полную возможность проверить суждение педагога и составить свое собственное мнение.

Второй особенностью школы, и это было особенностью времени, что также постоянно отмечается на страницах «Воспоминаний», было то взаимное уважение и дружба, которые связывали между собой всех художников — участников передвижных выставок и учащуюся молодежь. Эта атмосфера взаимного доверия возникала из того чувства связи в общем, всем дорогом деле, каким была для всех живопись, слу-

жившая народу, отражавшая жизнь народа и родную природу. Служение народу всеми силами ума и художественными способностями — вот что было главнейшей целью художника.

Отношения между художниками различных поколений, различных художественных манер и жанров, в основном, были дружественными, покоились не столько на авторитетах, сколько на безусловном признании чужой индивидуальности и не только на уважении к чужому труду, на признании заслуг, но и на объективной критике деятельности каждого сочлена Товарищества и каждого художника вообще. Этот дух дружбы и товарищества установился еще во времена активной работы И. Н. Крамского, а потом блюстителями этих отношений были Ярошенко и Дубовской.

Насколько дух взаимного уважения, признания и понимания пронизывал все отношения между художниками, можно судить по тому, с каким восторгом относился Репин к картинам В. Н. Бакшеева, высоко оценивая его жанровую живопись, и Василий Николаевич хорошо запомнил эту заслуженную похвалу и воспроизвел ее на страницах «Воспоминаний». Как велико было доверие к старшим и как охотно делились старшие с молодежью своим драгоценным опытом, явствует из разговора об использовании этюда в картине, для которой он был предназначен, разговора, который не только приоткрывает чрезвычайно ценную деталь творческого метода самого Репина, но который и Бакшеевым был воспринят с молчаливым согласием, как разрешающий его собственные колебания.

Снова необходимо повторить, что опыт Репина, в сущности говоря, должен быть воспринимаем как урок великого художника, возможно не для всех приемлемый, но для многих могущий стать столь же верным разрешением колебаний и сомнений, каким был он для В. Н. Бакшеева.

Среди сверстников В. Н. Бакшеева были такие непохожие друг на друга художники, как Серов и Касаткин, Нестеров и Архипов, Рябушкин и С. Иванов, С. Коровин и его родной брат К. Коровин. И все они в течение первых лет их творческой деятельности были участниками Передвижных выставок. Многие из их произведений вызывали протесты В. В. Стасова, столь же шумные, как и его восторги, и несправедливое, осуждающее отношение Г. Г. Мясоедова, протестовавшего против покупки П. М. Третьяковым Серовской «Девушки под деревом». Однако

наряду с такими бесспорными шедеврами живописи, как все ранние работы Серова, как замечательные небольшие жанры С. Коровина и С. Иванова, как историко-бытовые картины Рябушкина, на тех же Передвижных выставках начинают появляться первые плоды модернистических влияний и сомнительная мещанская живопись, угодливо подлаживающаяся под вкусы буржуазного потребителя. На Передвижных выставках появлялись и такие картины, как произведения Бодаревского, изображающие раздетых женщин, дразнящих своей наготой эротические чувства зрителей. Очень интересно отношение к подобной картине со стороны Репина, который резко изменил свое первоначальное о ней мнение, основанное на общей оценке творчества художника. Такие художники, как Бодаревский, образовывали то крыло передвижничества, которое стремилось быть «на уровне века». Они производили множество слащавых картинок, теперь совершенно забытых. Но наряду с ними были хранители и подлинной традиции передвижничества. Они были носителями правды и народности в искусстве, были певцами народной жизни, как бы убога, жалка и темна она ни была. И те, кто видел в творчестве Нестерова только одну религиозную тему, не хотел, очевидно, замечать глубоко трогательную повесть о невыносимой тяжести человеческой жизни. По всей справедливости, Нестерова можно назвать великим поэтом человеческого страдания. По-другому эта тема пронизывает и творчество С. Коровина. Его образы обладают изумительной монументальностью. Бородатые старики, высохшие старухи и молодые девицы идут по бесконечным тропам, идут туда, где надеются, верят, что избавятся от тягот жизни, от вечного ее неустройства. Эта тема странствий по родной земле перекликается с Некрасовским «Власом», для которого вся русская земля, от края до края, стала родной, которую он всю исходил в страстной жажде искупить свою прошлую грешную жизнь и найти мир и покой. Можно себе представить, какое неотразимо сильное впечатление производили эти монументальные образы на души молодых художников. Совсем другие образы присущи творчеству Рябушкина. У него есть то, чего почти не было ни у Нестерова, ни у С. Коровина: чувство истории, глубокое понимание всего склада русского человека, исторического уклада русской жизни, который его сформировал. У него вовсе нет портретов, человеческая индивидуальность мало его занимает. Но человек у Рябушкина всегда удивительно вписан в пейзаж

и вообще в окружающую его обстановку, будь то улица, изба, палаты или церковь. Он всегда умел усилить декоративное звучание колорита, исходя из высоких творений древнерусского искусства. Но сказанного было бы совершенно недостаточно, если не принять во внимание иногда пробивавшуюся, а иногда и звучащую очень ясно критическую ноту. Как сильно звучит она, например, в знаменитом «Чаепитии», или в групповом портрете «Купеческой семьи», или в «Шубе с царского плеча».

Из всех названных выше художников ближе всех к В. Н. Бакшееву был Нестеров. С Нестеровым, несмотря на многие различия в творчестве и полную противоположность темпераментов, Бакшеева связывала многолетняя, нерушимая дружба. Живопись Бакшеева — станковая. Нестеров всю жизнь тяготел к монументальным формам, к стенной живописи или полотнам, приближающимся и темой и размерами к Александру Иванову. Нестеров искал просветленного колорита, распространяя его и на лица и на природу, ища в нем выражения душевной просветленности или, в картинах трагического строя, — цветовых контрастов. За исключением самого раннего периода, в сущности — ученического, у Нестерова никогда не было никакого тяготения к изображению тривиальной, обывательской жизни. У него всегда необычная жизнь, а житие, иногда спокойное, но чаще связанное с глубоким, надламывающим душу страданием. У Бакшеева всегда простая жизнь, но взятая с очень важных точек зрения. Он никогда не изображает происшествий и тем более событий; чаще всего это естественное состояние или спокойное течение жизни, — но художник всегда берет такие моменты, когда человеческие характеры проявляются с наибольшей полнотой и когда узы, связывающие людей, обнаруживаются с болезненной остротой. То, как он изображает жизнь людей, жизнь семьи, — это не эпизоды, это может длиться годами, бесконечно; это то, к чему привыкают, но никогда не могут привыкнуть.

В. Н. Бакшеев скопировал девочку из картины Репина «Не ждали». Таким образом, этим методом усвоения классических образов живописи пользовался (наряду с К. Коровиным, Н. Касаткиным и В. Серовым) и В. Н. Бакшеев. Жаль, что не сохранилась эта копия.

Живо передан разговор, собственно небольшая речь, сказанная В. В. Верещагиным перед этюдом «Сосны» И. И. Шишкина. Ве-

рещагин часто воспринимается как художник-солепсист, не видевший и почти не признававший никого другого, кроме себя. Василий Николаевич демонстрирует приводимым примером ошибочность такого мнения о Верещагине. Оказывается, он глубоко ценил подлинное реалистическое искусство, обращенное не только к зрительному восприятию, но способное вызвать яркое ощущение других чувств, помимо чисто зрительных.

Ясно звучит в «Воспоминаниях» нота глубокого, безусловного уважения к своим учителям, искреннее восхищение их творчеством, безграничная вера в их советы, авторитетность их суждений.

С чувством большого удовлетворения В. Н. Бакшеев рассказывает о встрече Сорокина с Верещагиным. Они принадлежали не только к разным поколениям, но и к диаметрально противоположным художественным школам. Сорокин был преданным учеником Брюллова. Верещагин — страстным реалистом и фанатическим проповедником борьбы против войны. Он отражал в своей живописи человеческое внимание к народам, порабощенным и угнетаемым. Во всем его творчестве не было почти ничего созвучного творчеству К. Брюллова, и однако В. Н. Бакшеев мог любоваться той встречей, которая на его глазах произошла между Сорокиным и Верещагиным, встречей двух больших людей.

С особенной любовью и теплотой В. Н. Бакшеев вспоминает летние каникулы. Это была летняя практика студентов, при этом проходила она без участия преподавателей. Молодые люди были предоставлены самим себе. Они работали наравне с крестьянами и жили с ними общей жизнью, не было никакого обособления. Крестьяне охотно принимали их как вполне равноправных участников общего труда; очевидно, это и было основой складывавшихся отношений.

В «Воспоминаниях» В. Н. Бакшеева есть целая глава, одна из самых интересных по своему содержанию, носящая название «Как я работал». Читатель найдет в этой главе довольно подробное авторское изложение истории главных замыслов, как и при каких обстоятельствах они зародились у художника, какое чувство стало основным мотивом картины, ее композиции, ее колорита. Главе предшествует несколько слов о главном принципе живописи В. Н. Бакшеева: «Надо сказать, что все свои картины я писал под непосредственным впечатлением виден-

ного, пережитого мною и только то передавал, что наблюдал в окружающей меня жизни, как в жанре, так и в пейзаже».

Вот почему, говоря о главных своих картинах, художник уделяет основное внимание описанию условий зарождения мотива картин, будь то жанр или пейзаж. Неотразимая сила первого впечатления сразу формировала мотив в сильный и лаконичный художественный образ. Иногда мотив приобретал особую выразительность благодаря контрасту с предшествующими впечатлениями. Так было с картиной «На палубе третьего класса», тема которой возникла во время путешествия на пароходе — после ощущений полного покоя и гармонии настроений природы. И дальше автор пишет, в какой мере удалось ему живописное воплощение замысла. Некоторое, очень небольшое внимание уделяет он процессу подготовительной работы, упоминая об альбомных зарисовках и этюдах, но ни слова не говорит о том, как складывалась композиция картины, как решался ее колорит. В кратких заключительных словах автор подводит общий итог своей работы, выступая здесь первым и самым строгим ее судьей: удалось или не удалось ясное воплощение основного мотива, глубоко затронувшего душу художника. Мотив как бы продолжал звучать в памяти и был главным критерием в авторском суждении о картине. По-видимому, он обладал способностью до конца своей работы сохранять в неприкосновенности свое первое впечатление, послужившее первым импульсом, и только совершенство воплощения в живописном образе этого первого впечатления служило первой основой авторского суждения. Неудачные работы В. Н. Бакшеев безжалостно уничтожал тогда, когда тускнел основной мотив и художник уже был не в силах восстановить его звучание.

Но эта самокритическая сила суждения у Василия Николаевича образовалась не сразу. В начальную пору своего творчества, особенно в Училище, он прислушивался к голосу авторитетных педагогов и отмечал на страницах «Воспоминаний» помощь их оценок, критики и замечаний. Общественная оценка школьных работ и особенно такое событие, как возможность участвовать наряду с самыми лучшими художниками России на Передвижных выставках и приобретение картин в Третьяковскую галерею, было равноценно самому широкому, общественному признанию художника, его таланта и качества его работ. Но, конечно, и после этих безусловных успехов В. Н. Бакшеев никогда

не отказывался выслушивать замечания товарищей, проверяя их суждениями достигнутую или недостигнутую им степень удачи, часто излагая при этом существо своего замысла, в сущности то, что выше было названо мотивом. При этом сам также кратко и ясно излагал, собеседнику то настроение, которое ему хотелось передать, очевидно, желая в это русло направить и суждение зрителя, но только за собой оставляя право окончательного решения — удалось или не вышло живописное воплощение замысла. Вот в каких тесных пределах говорит В. Н. Бакшеев о своих картинах.

У него нет никаких общих рассуждений о колорите и композиции, обязательных элементах художественной формы, о том, как все это понимал художник и как над ними работал. Да он и не особенно старался сохранять эскизы и этюды к своим картинам и придавал им значение только тогда, когда находил их особенно удачными и имеющими самостоятельное значение. Он следовал в этом отношении той общей установке, которой придерживались передвижники: выставлять (тем более, в музеях) и вообще публиковать только конечные результаты, т. е. самые картины, а отнюдь не подготовительные к ним работы. Вероятно, художниками руководило естественное чувство скромности, чувство творческой целомудренности, не позволявшее им делать достоянием публики все предварительные варианты и поиски, иногда мучительные. Ведь не публиковали же наши великие писатели черновики своих рукописей, считая самым главным окончательные, ими самими опубликованные варианты.

Кроме того, этюды и эскизы, экспонируемые наряду с самой картиной, способны дезориентировать зрителя, отвлекая внимание, и без того часто рассеянное и с трудом сосредоточиваемое. Экспозиция предварительных работ ведет зрителя к такому анализу творческого пути, который мешает воспринять окончательный вариант картины. Внимание зрителя часто утомляется и теряет свою собранность не дойдя до конечного результата творческих исканий. Так же как и другие передвижники, В. Н. Бакшеев предпочитал, чтобы сама картина говорила полным голосом, и не придавал особенного значения своей эскизной и этюдной работе.

Но само собой разумеется, что все эти искания полностью сохраняют свое значение для тех, кто хотел бы специально изучить всю историю

творчества художника и, тем более, проследить процесс создания отдельных его произведений.

История поисков, выражающаяся в эскизной работе и в подыскании натуры, соответствующей в известной степени замыслу картины, представляет огромный интерес для художественной педагогики. Здесь вопрос о том, *как* создавалось художественное произведение ничуть не менее важен, чем вопрос о том, *каково* его идейное содержание.

Рассказывая о том, как создавалась картина «В родном гнезде», Василий Николаевич подробно говорит об охватившем его настроении, о мотиве, легшем в основу картины, описывая все главные компоненты композиции, то, что составляет основу мотива. Очень характерен весь рассказ художника, как он был пленен мотивом, как собирал этюдный материал, как затем постарался поскорее доехать до Москвы с тем, чтобы немедленно приняться за работу, очевидно, опасаясь, что московская жизнь может быстро рассеять ощущения, легшие в основу задуманной картины. Этого не произошло, и художник удовлетворенно отмечает, что картина ему удалась с точки зрения передачи настроения и что помогли ему не столько этюды, сделанные на месте, «сколько свежее впечатление от поездки».

Что же является главным содержанием картины, тем, что он больше всего ценил в ней сам, хотя и говорил об этом меньше всего? Это характеристика людей и человеческих отношений, это та моральная чистота, человеческая привязанность, ласка, гармония как редчайший случай, возникающий в жизни, когда и сама природа, окружающая людей, кажется, содержит в себе то же настроение.

Говоря о другой, позднее написанной картине — «За советом», В. Н. Бакшеев внимательно прослеживает возникновение и характер центрального образа — старого священника. Не столь важно, что здесь изображен именно священник, сколько то, что это простой человек, участник крестьянской жизни и, вероятно, несший, как отец Яков из рассказа Чехова «Кошмар», все ее тяготы. За свою долгую жизнь накопил он огромный жизненный опыт, сохранив моральные достоинства, и к нему охотно идут люди за советом. Как сильно подчеркнуты в его фигуре глубокое благожелательное внимание и стремление понять чужое горе, проникнуть в чужую душу, желание прийти на помощь своим советом.

Вероятно, в своем селе он жил наподобие чеховского «батюшки», хотя между рассказом Чехова и сюжетом картины Бакшеева нет более никакого соприкосновения. Вообще следует заметить, что во всех жанровых картинах художника обнаруживается глубокое сродство с трактовкой типов и отношений, порожденное не только эпохой, к которой принадлежали и Чехов и Бакшеев, сколько единством взгляда на человека, глубокого понимания его характера и поступков. И Чехов и Бакшеев никогда не изображают анекдотов, основанных на забавных происшествиях. У Чехова анекдотическая завязка приводит читателя к серьезнейшим выводам.

Родственное Чехову и отчасти Тургеневу, творчество Бакшеева не имеет ни с этими двумя и ни с какими-либо другими писателями сюжетной общности. У Бакшеева вовсе нет иллюстраций. Литература вообще никогда не была для него источником сюжетов. Все сюжеты картин принадлежат ему целиком. Тем более драгоценен собственный рассказ художника об их возникновении.

Столь же независим В. Н. Бакшеев и от современных ему русских и, тем более, иностранных художников.

Несмотря на усиленное творчество в области ярко психологической жанровой живописи, В. Н. Бакшеев сравнительно редко писал портреты; возможно, что они не сохранились, как и портретные этюды к картинам. Работая над картиной «За советом», он написал голову старого священника, вероятно более точную как портрет, но менее выразительную, чем голова в картине, в которой художнику удалось придать лицу своей модели живую заинтересованность происходящей беседой.

Характер чистого портрета, совершенно свободного от элементов случайности и этюдности, имеет замечательный портрет матери. Скупые, но удивительно теплые строки, посвященные ей в «Воспоминаниях», совершенно соответствуют ее внешнему облику, хранящему неизгладимую печать заботы и труда.

С обликом художника-гуманиста тесно связаны и все прочие его работы, особенно, конечно, пейзажи, наряду с жанровой живописью являющиеся ярчайшей гранью его творчества. Пейзажам поэтому закономерно уделить особое внимание.

Как пейзажист Василий Николаевич Бакшеев принадлежит к той плеяде замечательных русских художников, в которую входят славные

имена Василия Дмитриевича Поленова, Михаила Васильевича Нестерова, Исаака Ильича Левитана. Их творчество, при всей ясности их индивидуальностей, отличается глубоким внутренним сродством. Все они принадлежат к русской национальной живописной школе. Наряду с Саврасовым, Шишкиным, Васильевым, Куинджи, К. Коровиным и Рыловым они вправе называться создателями русского национального пейзажа.

Живописному искусству прежде всего присуща огромная эмоциональная сила воздействия на зрителя. Живопись заключает в себе чувства художника. Только то, что пережито художником, ложится на его полотно, отражается в красках, из которых ткется живописная ткань произведения. Чувство художника пронизывает собою композицию, организует ритм красок и форм. Но подлинный реалист никогда не допускает никакого насилия над природой, не вносит в нее никакого произвола, тем более — своевольного каприза. Он чутко прислушивается к жизни природы, старается углубиться, проникнуть, понять, уразуметь ее ход, ее жизнь и потом запечатлеть на полотне или на бумаге свои открытия, сделать их доступными чувству и уму каждого человека. Глаз художника, так же как и ухо музыканта, отличается от зрения и от слуха простого человека. Его ум и чувство направлены к восприятию природы, ее беспрерывному наблюдению. Художник захвачен бесконечно изменяющейся картиной ее жизни, он дышит ее дыханием, ее трепетом. Он «проглатывает» впечатления, как говорил Л. Толстой. Эти наблюдения являются основой работы художника. Они неизбежно дают богатые результаты. Глаз художника видит лучше, подробнее и отчетливее, чем глаз простого человека. Его работа всегда сопровождается открытиями, она приносит художнику бесконечную радость новизны, открытой им в природе. Художник видит то, что никогда еще не было до него увидено и открыто.

А после того начинается забота художника о том, чтобы художественные открытия его стали достоянием общим. Наблюдательность художника переходит в живое сочувствие, переживание явлений природы. Не любя природы, нельзя быть пейзажистом. Сила любви обостряет и приковывает внимание художника к природе. Перед ним обнаруживается скрытая тайная связь явлений, обнаруживаются постоянные законы и изменчивые состояния. Обнаруживается жизнь во всей ее слож-

ности и красоте. Помимо наблюдательности, художник одарен чувством прекрасного, гармонии, заложенной в формах и красках природы. В душе художника возникает восторг перед живым очарованием природы. Своим искусством он стремится сделать всех причастными своей радости, поглотившей его, наполнившей все его существо. Его душа, открытая природе, делает его сверхъестественно чувствительным. Своим искусством он способен запечатлеть работу глаза, направляемую чувством и разумом. Вот почему художника можно назвать глазами человечества. Человечество видит мир глазами художников. Для обыкновенного глаза не существует в природе той красоты и того очарования и внутреннего содержания, какие видит в ней художник. Художник открывает природу чувству и уму человека.

В России пейзаж пережил значительную эволюцию, прежде чем дошел до той эпохи, когда начал учиться, а затем выставлять свои произведения В. Н. Бакшеев.

Правдивость, достоверность, даже портретность, в силу сказанного, являются одним из важных качеств пейзажной живописи. Нет ничего скучнее пейзажа без названия, говорит где-то Проспер Мериме. Наиболее портретными являются изображения городов и виды определенных памятников, находящихся в окружении пейзажа. Тот же характер портретности носят виды гор, речных берегов и морских гаваней, когда автор пейзажа стремится сохранить в самом названии упоминание определенного географического пункта. В таких случаях пейзаж приобретает еще и историческое значение, являясь констатацией состояния города или местности в годы написания пейзажа.

Но в ряде, и даже большинстве случаев пейзажист чувствует себя совершенно свободным от обязательства педантической точности, портретности. Он освобождает пейзаж от ненужного и излишнего, руководствуясь возвышенным чувством правды, тем образом природы, который создается из самых основных, непоколебимо существующих элементов ее, открывающихся художнику во впечатлении, иногда мгновенном. Иногда природа пробуждает в душе художника звучание мотива, возникающего из черт композиции, гармонии форм и линий, гармонии цветовых пятен. Этот образ руководит творческой работой художника, неотразимо действует прежде всего своей цельной гармонией, внутренним соответствием всех своих элементов. Но он может быть построен или как

величественный, эпический, или как интимный, лирический. Для художника эпического склада природа, сияющая вечной красотой, представляется «равнодушной», слишком далекой от чувств человека, тем не менее он отважно пытается постигнуть ее независимую, закономерную красоту, понять ее конструктивные законы. Такова поэзия Пушкина, таковы пейзажи Александра Иванова. Содержание природы безгранично. В ней самой совершается непрерывное творчество.

Пейзажная живопись В. Н. Бакшеева глубоко своеобразна. Это почти всегда чистый пейзаж, без человеческих фигур, тогда как у Нестерова чистого пейзажа почти нет, и, более того, Нестеров умеет показать этот пейзаж таким, каким воспринимают его герои его картин. Так достигал художник совершенного единства человека и природы.

Совершенно иными представляются пейзажи Левитана и Бакшеева. У раннего Левитана только в «Осени в Сокольниках» изображена идущая по аллее молодая женщина. Как известно, фигуру эту писал Н. П. Чехов, брат писателя. И затем вплоть до последних лет жизни Левитан ни разу не вводил человека в свои пейзажные работы. Только в «Уборке сена», в одной из самых последних его картин, появляются люди, спешащие убрать до дождя скошенное сено. Но следы жизни и работы человека Левитан постоянно отмечал в своих пейзажах, всегда связывал их единством построения, которому служат и колорит и композиция, в которую наряду с элементами природы входят дороги и тропинки, плотины и мостики, лодки и пароходы, избы и церкви. Ассоциативные чувства и думы, связанные с этими предметами, определяют настроение пейзажа. Восприятие природы у Левитана было исключительно широким, палитра его чрезвычайно богата и крайне разнообразны живописные приемы. Иногда он писал на миниатюрных дощечках, а иногда создавал грандиозные полотна, такие как «Родина».

Живопись В. Н. Бакшеева безусловно родственна Левитану и все же во всех работах Бакшеева есть свое, неповторимо индивидуальное восприятие природы, свои, только ему принадлежащие мотивы, никому другому более не свойственные. Даже от очень близкого ему по духу Левитана Бакшеев отличается прежде всего звучанием красок. У Левитана разнообразие настроения, выраженного в картинах, подчиняет себе колорит. Чувство художника является основной доминантой. Бакшеев

от ранней молодости и до глубокой старости дышал непрерывным восторгом перед природой, ее собственной жизнью, перед сменою времен года, находя в каждом ее состоянии особую красоту, особое звучание красок. И этот восторг художника передается зрителю.

Каждую краску, которой он пользовался, он умел вплести в общую ткань колорита, в редких случаях пользуясь контрастным сопоставлением цветов, как в «Поруби», но чаще пронизывал всю картину чисто и ясно звучащим цветом, как в «Голубой весне» или другой, совсем поздней картине «Журавли улетают».

Кроме того, единство колорита в картинах Бакшеева зависит еще и от другой, технической особенности его живописи. Он умел очень мягко передавать освещенные предметы; освещенные стволы деревьев, листва и трава приобретают нежную шелковистость, всегда отличающую пейзажную живопись В. Н. Бакшеева. Живописная ткань пейзажных картин В. Н. Бакшеева кажется сотканной из тончайших нитей шелка, сохраняющих свой мягкий блеск и всю свою цветность.

Чаще всего он берет мотивы камерного звучания, но иногда творит подлинно многозвучные симфонии, как «Голубая весна» или «Гроза надвигается» или «Журавли улетают», когда величие совершающегося в природе заставляет замереть привычные чувства человека.

До конца дней Василий Николаевич Бакшеев сохранял бодрость, постоянно общаясь с художниками в Академии художеств, посещая выставки и участвуя в сессиях и общих собраниях академиков. Особенно часто и охотно встречался он с молодыми живописцами, своими учениками.

Но, может быть, самым замечательным было то, что Василий Николаевич работал почти до последнего дня своей жизни. В его мастерской на мольберте стоит незаконченный этюд роз, работу над которым прервала короткая предсмертная болезнь художника. Совершенно чужды были ему пессимистические настроения старости. Его настроение последних лет жизни прекрасно выражает большое полотно «Журавли улетают». Весьма вероятно, что, начав работать над этим сюжетом, глубоко его захватившим, Василий Николаевич вспомнил картину его большого друга А. С. Степанова «Журавли летят», о которой с таким теплым и свежим чувством говорит В. Н. Бакшеев в своих «Воспоминаниях». В «Журавлях» В. Н. Бакшеев коснулся глубокой, важной темы — смены

времен года, неизбежного, как все в природе, наступления осени и выразил свое чувство с мужеством и достоинством подлинного художника.

Чувство добра стремился всегда сообщить В. Н. Бакшеев своим произведениям. Гуманное отношение к людям дышит в каждой строке его «Воспоминаний», но бесконечно сильно выражено оно в его искусстве, являясь главным содержанием жанровых картин, так же как певучая красота природы, вечно живая, бесконечно содержательная и созвучная человеческому чувству. Душевной красоте человека и красоте природы служил своим искусством художник до последнего биения своего сердца.

Н. Г. Машковцев

ВОСПОМИНАНИЯ

ДЕТСТВО

Вся прожитая мною жизнь кажется мне давно-давно минувшей былью, каким-то сном... Годы учения, преподавания, заседаний в Совете преподавателей, участие на выставках Товарищества передвижников, открытие их, беседы, разговоры, споры — все это было в таком далеком прошлом...

А иногда какой-нибудь момент из прошлой жизни встает предо мной так ясно, так ярко, как будто все это было вчера: вижу этих людей, слышу интонации их голосов. И мне захотелось вот это прошлое, давно минувшее, записать хотя бы вкратце. Тем более, что к этому меня давно склоняют мои друзья и ученики.

Родился я в Москве 12 декабря 1862 года в семье мелкого чиновника Николая Федоровича Бакшеева [1]. Его отец, мой дед [2], был также коренной москвич. Он, помню, гордился тем, что принимал участие в восстановлении Москвы после изгнания французов в 1812 году.

В нашей семье господствовали нравы и обычаи типичных москвичей среднего достатка. Во всем чувствовалась крепость и прочность патриархальных устоев. Жили дружно, согласно.

Моя мать, Мария Петровна, в девичестве Титова [3], была родом из города Белёва. Она была начитанная, интеллигентная женщина, очень добрая, отзывчивая; она хорошо умела вышивать золотом и шелками. Возможно, что интерес к искусству возник во мне под ее влиянием. Впрочем, и отец не был безучастен к искусству и умел неплохо рисовать. Помню, любимым его занятием в свободное время было рисование лошадей. Он любил лошадей, знал в них толк и — чуть свободная минутка — он уже выводит карандашом линии, и из всего этого выходили неплохие анатомические наброски.

Нас, детей, была целая куча — пять братьев и три сестры. Старший брат, Петр, межевой инженер, работал уездным землемером. Он рано

отделился от семьи, женился и жил во Владимире. Следующий брат, Федор, окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества по архитектурному отделению. Служил в Московском дворцовом ведомстве помощником архитектора Смирнова. За ним — сестра Александра, далее — брат Николай, землемер (одно время он служил на Курской железной дороге чертежником). Далее шли сестры Зинаида, занимавшаяся шитьем, и Мария. За ними, предпоследний, я и, наконец, младший брат Михаил, подававший большие надежды как живописец. Он также учился в Училище живописи, ваяния и зодчества, но по болезни ушел из 3-го класса и вскоре умер.

Такая большая семья требовала и больших расходов. Мы существовали на заработки отца и двух старших братьев. В одном из глухих переулков в Лефортове у нас был небольшой одноэтажный серенький домик. При домике маленький сад и огород. Низенькие небольшие комнатки с полосатыми дорожками на полу; на окнах, с кисейными занавесками, стояли цветы — почему-то это я особенно ясно помню.

Помню также, как раза два-три в год в этот домик приезжал из Белёва родной дядя мамы, богатый человек. У него был там же, в Белёве, брат — оба они выполняли какую-то важную работу по городскому хозяйству и имели вес в городе.

У дяди своей семьи не было; маме он заменял отца. Он любил свою племянницу, баловал ее и каждый раз, приезжая в гости, привозил что-нибудь ей в подарок. В один из приездов он обратился ко мне и сказал с доброй, хитрой улыбкой:

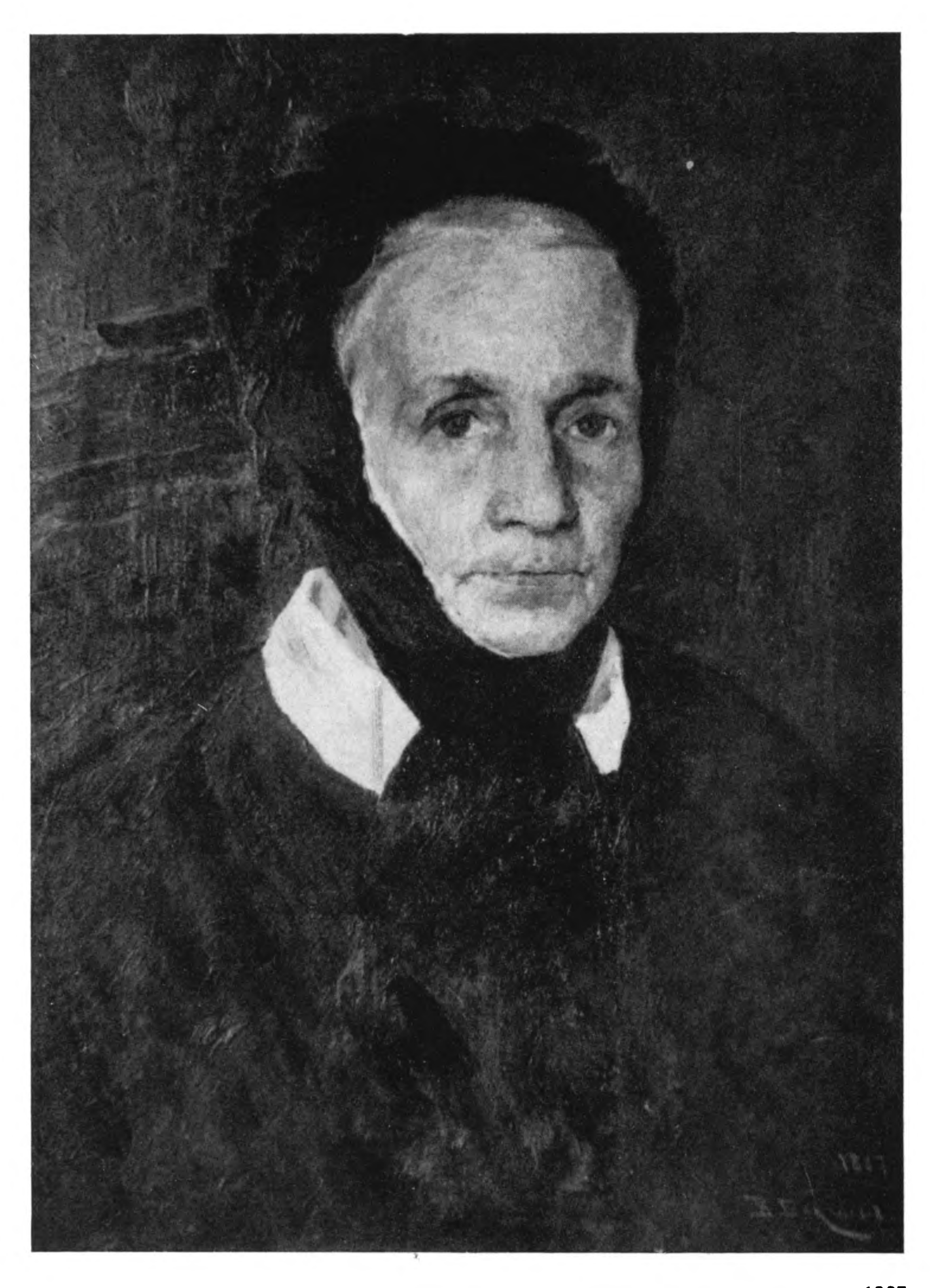
— Ну, одевайся, пойдем погуляем.

Мне было лет девять. Мы пошли на Немецкий рынок и там зашли в обувную лавочку.

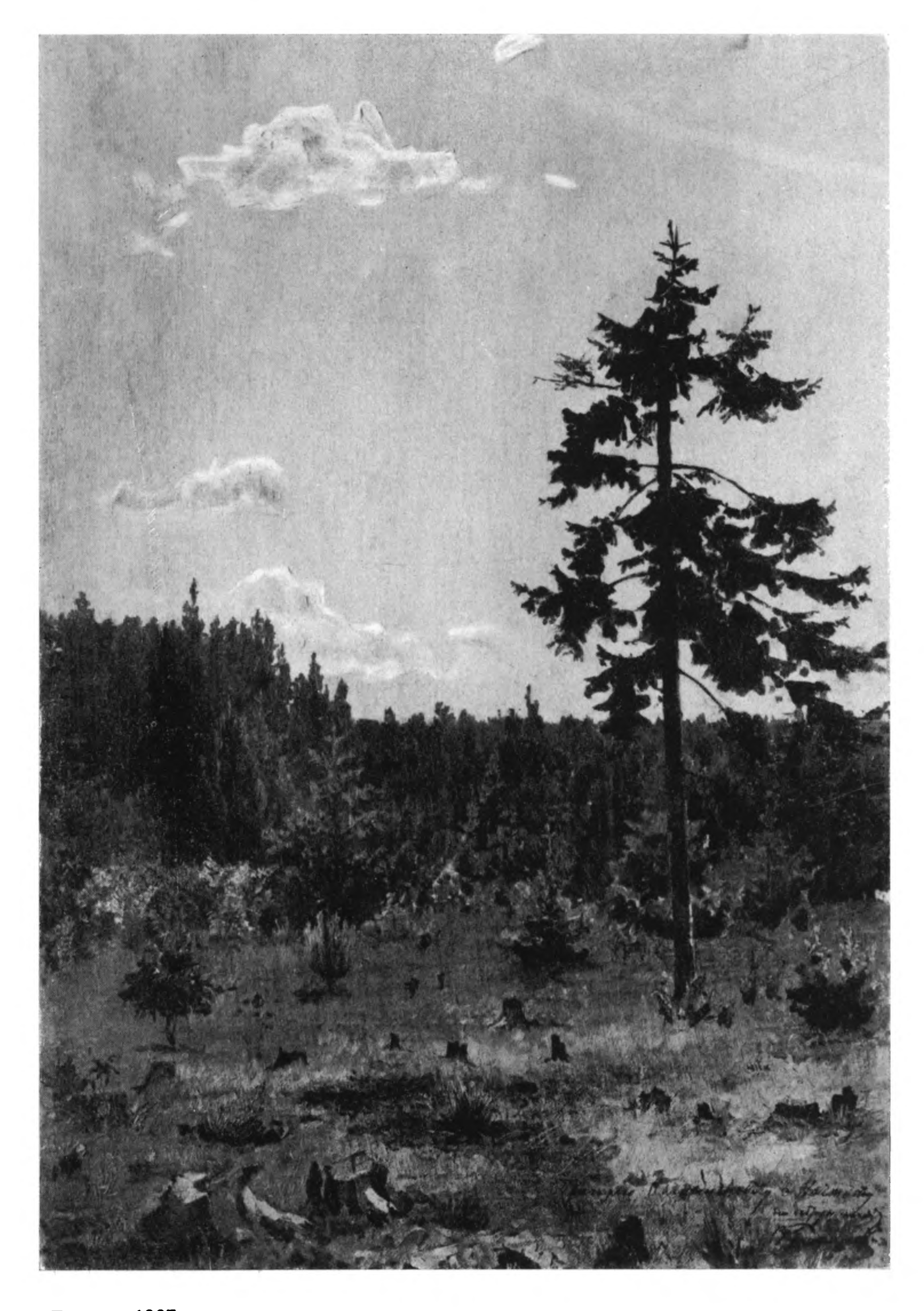
— Дайте этому молодцу хорошие сапожки. Нет ли у вас с сафьяновыми отворотами? — спросил он продавца.

Приказчик, услужливо улыбаясь, сказал, что хорошие сапожки для молодого человека всегда найдутся, полез на полку, достал и подал мне. Я померил — сапожки оказались в самый раз.

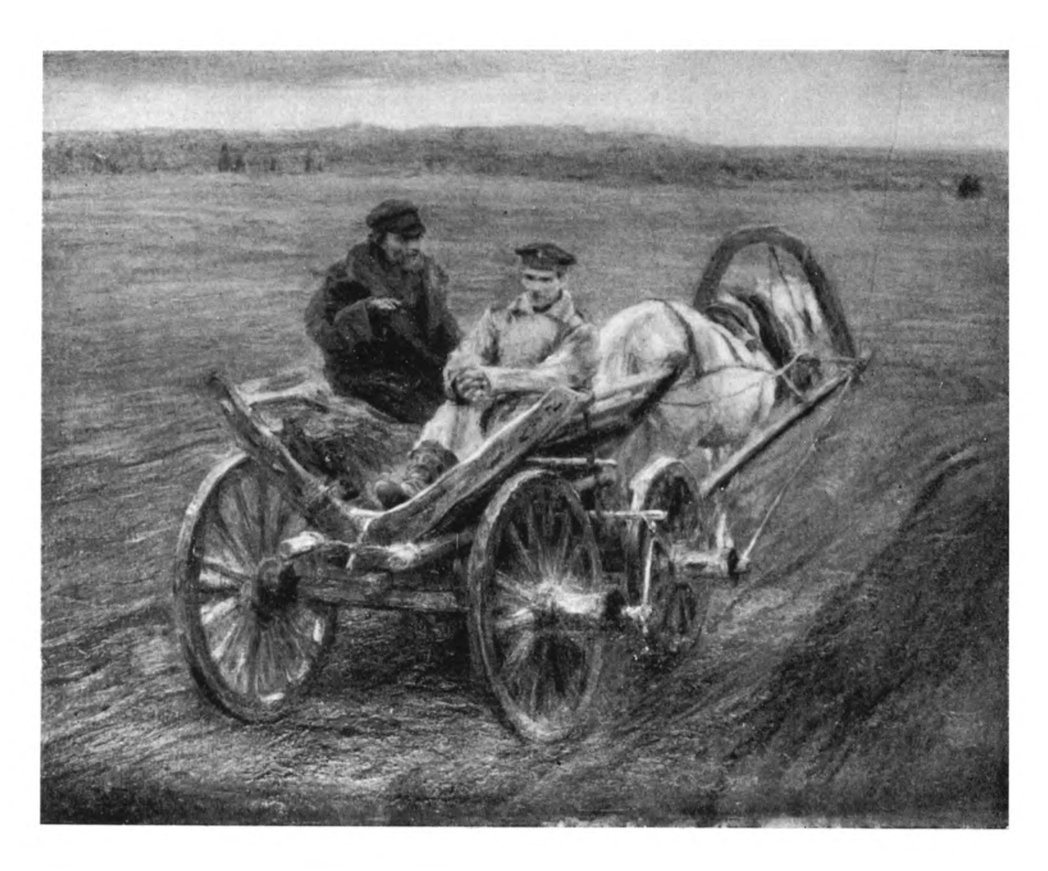
Дедушка расплатился, поблагодарил продавца, мы вышли на волю. Как я был рад: новые сапожки с красными отворотами. Я был так благодарен дедушке.



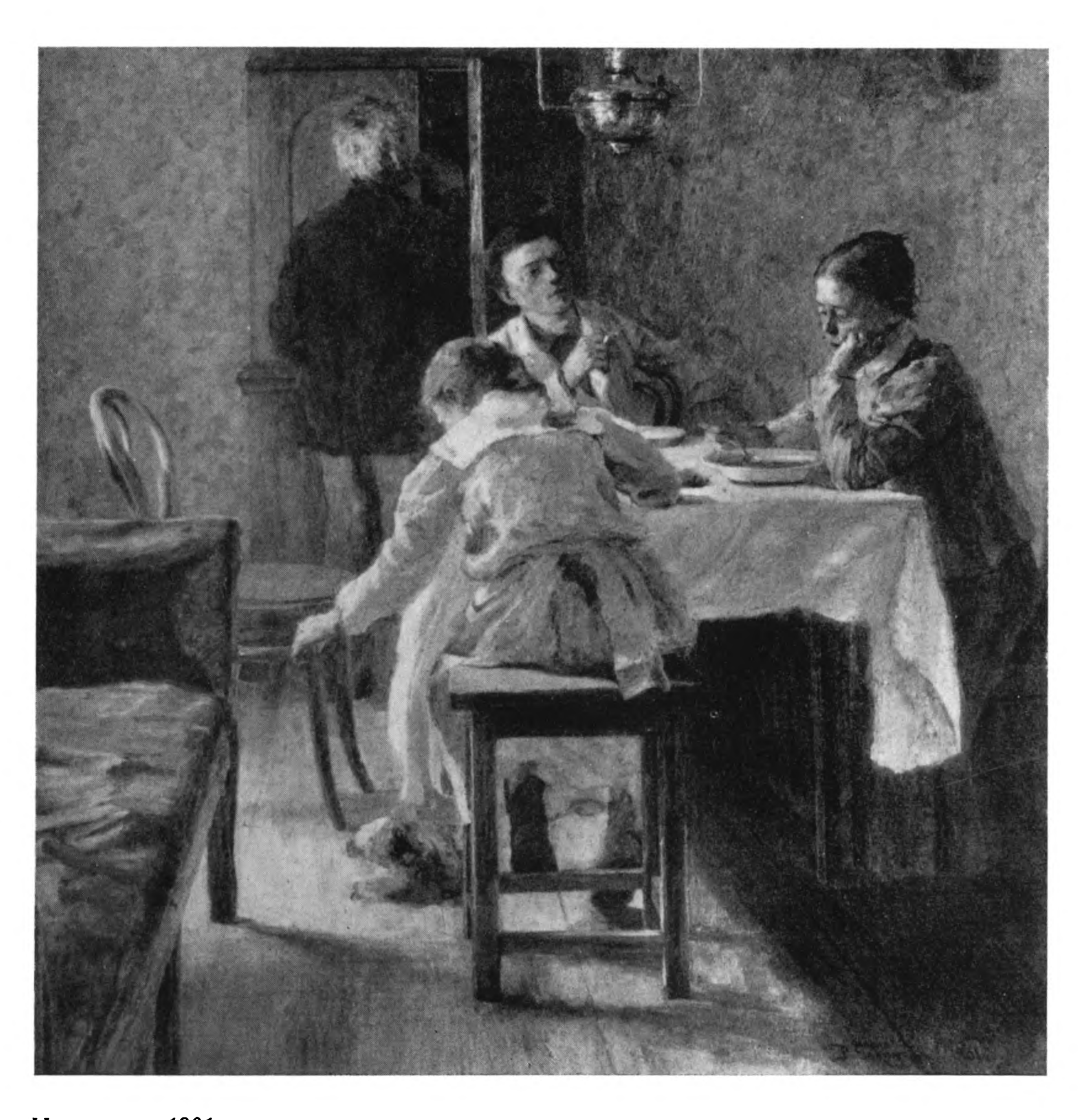
Портрет матери. *1887*



Порубь. *1887*



Возвращение домой. *1898*



Неудачники. *1901*

Учился я в городском двухклассном училище. Окончив его, перешел в шестиклассное уездное училище. Оно находилось где-то около Ильинки (кажется, в Юшковом переулке). Учился успешно, по всем наукам получал хорошие отметки. Особенно любил историю и словесность.

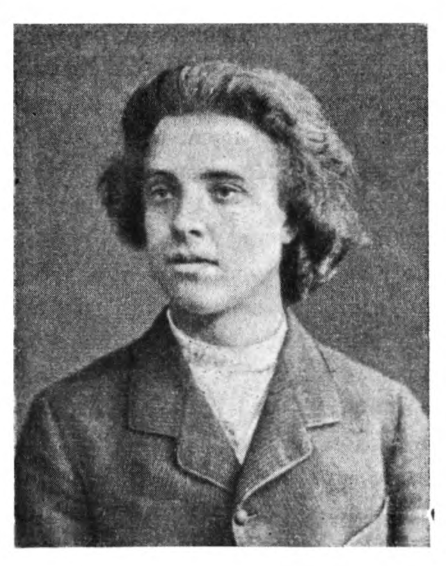
Как во сне помню, первые уроки рисования. Получал я по этому предмету всегда пятерки. Не думал я тогда, что буду на всю жизнь художником, не представляющим себе жизни без искусства.

В это время нашу семью посетило большое горе: умер отец, а через год погиб старший брат Федор —архитектор. Он уехал в одно подмосковное имение, где под его наблюдением, как архитектора, производилась постройка. День был жаркий, он пошел купаться и утонул — вероятно, с ним был солнечный удар. Брата привезли в Москву и похоронили на Дорогомиловском кладбище. Жить стало труднее.

С этого времени вся наша семья — мать, брат Николай, три сестры, я и младший брат Михаил — жила на средства от заработка брата Николая и старшей сестры Александры, которая шила белье. Дядя мамы продолжал нам помогать. Окончив уездное училище, я не задумывался над тем, как продолжать свой путь. Предположения о том, чтобы остановиться на уже достигнутом, не было и в помине. По примеру брата, я решил стать архитектором. Когда-то я растирал ему краски для исполнения архитектурных эскизов. Мог ли я не последовать за ним, старшим братом, гордостью и надеждой нашей семьи. И я пошел в ставшее для меня второй колыбелью знаменитое здание на Мясницкой улице — Училище живописи, ваяния и зодчества.

Когда я в первый раз поднимался по замечательной лестнице Училища, я был поражен красотой ее архитектуры.

Отворив входную дверь и сделав несколько шагов, вы поднимаетесь по красивой лестнице в три марша, шириною во всю площадку, довольно длинную, упиравшуюся в стену с большим окном. К этой площадке с правой стороны примыкала под прямым углом другая площадка шириною аршин в шесть, длиною — около пятнадцати. В конце этой площадки, в стене, была ниша, в которой стояла Венера Медицейская. С правой и левой сторон площадки красиво поднимались полукругом лестницы, идущие во второй этаж. Обе они, дойдя до верхнего этажа, примыкали к площадке, на одной стороне которой была дверь, ведущая в гардероб, а на другой — в классы. Наверху от лестницы до стены



В. Н. Бакшеев
(около 1880—1881 гг.)

стояли полукругом колонны как с правой, так и с левой стороны. Между колоннами располагалась красивая решетка. Это действительно был вход в храм искусства! Я был в восторге и в то же время немного растерялся. Неужели меня удостоят принять в это святилище красоты и я буду тут заниматься?!

Но вот наступили экзамены. Я очень волновался, когда сел за рисунок, — уж очень хорошо рисовали сидящие рядом со мной. А когда нам сказали, что результаты будут объявлены лишь завтра, я плохо спал и никак не мог дождаться утра. По наукам я сдал экзамен, а вот как по рисованию?!

Когда на другой день я вновь поднимался по сказочной лестнице, сердце мое усиленно билось, я был полон внутренней дрожи. В канцелярии я встретил помощника инспектора А. З. Мжедлова [5], как мне показалось, доброго человека. Это был красивый грузин. Я нерешительно спросил его, не может ли он мне сказать, принят я или нет.

— Как фамилия? — равнодушно и сухо переспросил меня, в свою очередь, помощник инспектора.

Я назвался.

— Принят, — лаконично ответил мне Мжедлов.

Я не поверил и еще раз повторил свою фамилию.

— Я сказал вам, что принят!

Не веря себе от счастья, я вылетел в коридор. Принят!!! Я буду тут учиться, видеть эти стены, ходить по этим коридорам, лестнице! Буду, как и брат, архитектором!

Потом был вывешен список, и я увидел свою фамилию среди принятых. Мое сердце наполнилось гордостью. Я принят, я ученик знаменитого в Москве училища!

Наконец начались занятия [6].

ГОДЫ УЧЕНИЯ В МОСКОВСКОМ УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

Итак, я ученик художественного учебного заведения. После первых суетливых и беспокойных дней, которые мне не особенно памятны, начались регулярные занятия и учебная жизнь вошла в колею. Режим дня, распорядок учебных занятий, заполненный интересным и любимым трудом день, наши первые муки творчества, связанные с овладением рисунком и живописью, — все это так отчетливо врезалось мне в память, точно это было вчера, а не семьдесят пять лет назад.

Практические занятия в Училище распределялись так: с 9 до 12 часов дня занятия в архитектурном отделении, после чего объявлялся перерыв на полчаса. Кто приносил свой завтрак, а кто покупал — в Училище был буфет. Заведовал буфетом Моисеевич — довольно пожилой, лет шестидесяти, добродушный толстяк. Часто у учеников не было денег и Моисеевич давал в долг, записывая в книжку. Некоторые ученики были должны по нескольку рублей и, получив откуда-нибудь деньги, расплачивались. После завтрака, с половины первого до трех часов занимались общеобразовательными науками.

Занятия мои по архитектуре шли довольно успешно. Я получал первые номера и награды. И хотя на архитектурном отделении я был недолго, у меня завелись такие же близкие друзья по классу архитектуры, как и среди живописцев. Особенно я был в близких отошениях с архитектором В. М. Бориным [7] и с живописцами: В. С. Богдановым [8], А. Ф. Денисовым [9], А. М. Кориным [10], В. В. Часовниковым [11] и А. Е. Архиповым (в Училище он учился под фамилией Пыриков) [12]. Я бывал у них на квартире: меня притягивали их живописные работы. А у Денисова жил летом в деревне, на его родине. Со мной к нему также ездил Богданов.

Когда я был уже в старшем, проектном классе, после лета, проведенного вместе с друзьями в деревне, у меня окончательно установилось желание перейти с архитектурного на живописное отделение. В конце лета, перед занятиями, я пошел в канцелярию Училища и заявил о своем решении. По правилам Училища мне не могли отказать, и я стал учащимся-живописцем.

В это время по рисунку я был уже в натурном классе, а по живописи Совет проподавателей постановил, чтобы я занимался в фигурном классе, где я и проработал год, занимаясь писанием полуфигуры человека в костюме. После этого я был переведен в натурный класс и по живописи. За рисунок я получил Малую серебряную медаль в первый же год, а по живописи — таковую же на втором году.

По субботам писали в классе натюрморт или работали дома над эскизом. Посещение класса натюрморта было необязательно, поэтому там работали только желающие. Что касается эскизов, то их мы должны были делать обязательно. К работе над эскизом в Училище относились с уважением и считали это важным делом.

Темы эскизов обычно задавались дежурным преподавателем. Обыкновенно давались три темы: библейская, историческая (из русской истории) и бытовой жанр. Учащемуся давалась полная свобода — он мог писать на любую тему. Это было громадным достижением — вспомните 60-е годы и борьбу за свободу выбора темы в старой, петербургской Академии, возглавленную замечательным вождем передвижников И. Н. Крамским [13]. Тогда инициативной группе борцов за новое со старым, обветшавшим пришлось уйти из Академии, создать свою группу, положившую начало Художественной артели [14], превратившейся впоследствии в Товарищество передвижных художественных выставок [15]. Мое поколение пожинало плоды подвига этих героев. Мы учились уже в других условиях.

Для выполнения эскиза давался месяц; эскиз обязательно должен был быть представлен на экзамен одновременно с рисунком и этюдом по живописи. Ученик, не представивший эскиза, не допускался к экзамену по рисунку и живописи. Натурщик для экзаменационных работ по рисунку и живописи ставился на один месяц. Если же ученик не представлял эскиз и на второй месяц, то его исключали.

Продолжу свой рассказ о распорядке дня в Училище. С 9 утра до 12 часов дня писали натурщика красками, т. е. занимались живописью. В 12 часов объявлялся получасовой перерыв на обед. После этого получасового перерыва, как я уже сказал выше, мы занимались науками до трех часов. Преподаватели общеобразовательных предметов в Училище были весьма квалифицированные. Некоторые из них были блестящими лекторами. Среди них особенно выделялись: К. М. Быковский [16], читав-

ший историю искусств, В. О. Ключевский [17] — русскую историю, А. И. Кирпичников [18] — словесность и Д. Н. Зернов [19] — анатомию.

Особенно мы любили историка В. О. Ключевского. Как сейчас помню его вдохновенную речь, вызывавшую в сознании слушателей живые образы истории. Его слушали по нескольку раз. Помню его лекцию о боярыне Морозовой, ее выезде ко двору. Подробно описывал лектор утварь, одежду, даже то, как запрягали лошадей. Рассказывал, какие тогда были дворы, мостовые и прочее. Из всего этого возникал до иллюзии доведенный образ эпохи. Как художник, рисовал вдохновенный лектор живую картину истории, воскрешая целую эпоху. Некоторые ученики, сами ставшие потом преподавателями, продолжали в свободное время посещать лекции прославленного профессора. В дальнейшем и я слушал его, будучи уже проподавателем.

Хорошо помню умные, содержательные лекции историка искусств К. М. Быковского. Будучи блестящим архитектором-практиком, автором целого ряда известных зданий в Москве (здание Государственного Банка на Неглинной ул. и др.), он прекрасно разбирался и в теории искусств и преподносил слушателям целый комплекс знаний.

Помню также замечательного лектора по искусству С. В. Ноаковского [20], который славился тем, что превосходно чертил на доске мелом все стили, давая зрительный образ этой трудной области теории искусства.

У профессора Д. Н. Зернова, скрупулезно, до тонкостей знавшего анатомию человека, и ученики стремились глубоко усвоить предмет. В полном смысле слова можно сказать, что мускулатуру и скелет знали «по косточкам». Помню, и я знал анатомическое строение человека «назубок».

В перерыв, с трех до пяти часов, кто жил близко, уходил домой, а кто далеко — в кухмистерскую, обедать. После обеда шли обратно в Училище на вечерний класс рисунка, который начинался ровно в 5 часов. Но мы являлись обычно раньше, за полчаса, и собирались в раздевалке, из которой была дверь прямо в классы. Собирались ученики головного, фигурного и натурного классов. В ожидании пока нам откроют дверь и пустят в класс, мы пели хором русские песни: «Вниз по матушке по Волге», «Выплывали струги Стеньки Разина» и другие. Иногда просили С. М. Волнухина [21] исполнить «Апостола» и мы все подхватывали хором: «Многая лета». И было в этом столько бодрости, удали, веселья!

Ровно в пять часов отворялась магическая дверь в классы, и мы шумной ватагой врывались к своим местам, отыскивали папки с рисунками, усаживались — и сразу успокаивались: начиналось святое таинство искусства.

Но я еще не упомянул об оборудовании наших классов. Надо сказать, что в этом отношении дело было поставлено безупречно. Училище обладало богатейшей коллекцией гипсов. Они стояли не только в классах, но и украшали каждое свободное место коридоров и залов. Места для рисования были расположены полукругом, амфитеатром, в три ряда, причем один ряд был устроен выше другого, так что в заднем ряду работали стоя. Это было очень удобно.

Училище было богато обеспечено натурщиками. Кроме временных натурщиков и натурщиц, были и постоянные, на месячном жаловании. Некоторые из них были с прекрасным телосложением.

Мы рисовали натурщиков при вечернем освещении. Работали ровно час, до 6 часов, потом полагался перерыв в четверть часа, затем опять работали до 7 часов. Перед рождественскими праздниками ставилась группа из двух натурщиков для рисунка, а для живописи — один. Срок для работы как с одного натурщика, так и с группы, был одинаковым — 6 недель. Просмотры, экзамены, как перед рождеством, так и перед пасхой, продолжались два дня. Эти экзамены назывались третными. На них давались Малые и Большие серебряные медали.

Ученик, получивший Малые серебряные медали за рисунок и живопись, представлял потом, в начале или в середине учебного года, эскиз картины, которую предполагал писать на Большую серебряную медаль. Совет преподавателей, на утверждение которого представлялся такой эскиз, делал свои замечания или прямо утверждал эскиз.

По субботам, как я уже говорил, с 9 до 3 часов дня, писали натюрморт. В этом классе преподавал знаменитый и всеми любимый художник Василий Дмитриевич Поленов [22].

Я очень хорошо помню, как В. Д. Поленов поставил однажды чучело волка, превосходно сделанное. Волк был как живой, да кстати поставлен на фоне белой материи, создававшей впечатление снега: получилась почти полная иллюзия естественной обстановки. Я выбрал место напротив, в фас, взяв в величину натуры. Мне предстояло изобразить голову, грудь и верхнюю часть ног. Нарисовал очень точно. Затем я начал

писать, но мне все казалось, что как-то получается плохо. Самого главного — живописи, мне казалось, у меня и нет, а есть лишь сухой рисунок красками. Надо, правда, сказать, что Поленов, подходя ко мне, все время меня хвалил, но мне самому не нравилась моя работа. Выходило как-то сухо, жестко. Но тут совершенно случайно получилось так, что мою работу увидел зашедший в это время в Училище прославленный русский художник Василий Васильевич Верещагин [23]. Вот как это произошло. У нас учился наш общий приятель Кузьма Верещагин [24], племянник художника, сын его старшего брата Николая Васильевича. В этот день он привел своего дядю к нам на занятия в натурный класс. Была суббота. Работа шла дружно. Все работали с увлечением, так как постановка была крайне интересная.

Вот вошел В. В. Верещагин и сначала посмотрел работу племянника. Сделав свои замечания, он вместе с племянником прошел по классу. Вдруг, чувствую, подошли они ко мне и стали около, сзади. Кровь прилила к моим щекам, а на висках сразу выступил пот. Сердце усиленно билось. Еще бы! Прославленный баталист, один из корифеев мирового искусства, знаток рисунка, мастер цвета, да к тому же еще такой идейный, глубокий художник стоит около, смотрит на мою работу, наверное жестоко критикует, видя все мои ошибки. Я порывался встать, хотел просить Василия Васильевича указать на недостатки, на отрицательные стороны моей несмелой работы и боялся: а может быть, это будет невежливо, назойливо. Пока я раздумывал, как поступить, шло время, и я слышу, как Верещагин вместе с племянником пошли к выходу из класса. Ах, как обидно! Я был страшно огорчен, недоволен собой, ругал себя нещадно. Кто около меня был? Верещагин! Ведь я услыхал бы его голос, может быть завязалась бы беседа. Простить себе не мог!

Но тут вернулся Кузьма и направился прямо ко мне. «Дядя просил передать, — сказал он, — что работа ваша ему очень понравилась, что вы стоите на верном пути». «На верном пути!». Как было не гордиться, не радоваться этой оценке, произнесенной не кем-нибудь, а нашей гордостью, нашей славой — самим Верещагиным! Но я опять-таки раскаивался и не мог простить себе, что из-за своей неуверенности и застенчивости так и не познакомился со знаменитым, любимым мною художником. Верещагин, Репин [25], Суриков [26], Поленов, В. Маковский [27] — это были мои кумиры. Перед их картинами я всегда благоговел, преклонялся.

Не могу не вспомнить здесь, что я видел второй раз В. В. Верещагина в стенах Третьяковской галереи [28], когда она еще не была открыта для всех. Но зато в ней часто бывали художники и мы, ученики Училища, копируя там картины. Я копировал однажды голову девочки с картины Репина «Не ждали». Вдруг слышу шаги и разговор. Один голос — Павла Михайловича Третьякова [29], хозяина галереи, другой — очень приятный тембр, энергичный, твердый. Это был В. В. Верещагин. Когда они подошли к полотнам Репина, я поклонился. Они ответили на мой поклон. Я весь обратился в слух: очень хотелось послушать, что будут говорить уважаемые мною люди, особенно Верещагин. Но, конечно, нельзя же было идти вслед за ними, по пятам и пришлось ограничиться, к сожалению, тем, что я услышал, когда они были недалеко от меня. Вот они остановились около репинского портрета Пирогова [30]. Верещагин, слышу, сказал: «Таких портретов немного в мировом искусстве — живой!»

Потом они пошли дальше и остановились около картин И. И. Шишкина [31]. Посмотрев на этюд «Сосны» Верещагин с каким-то восторгом воскликнул: «Да, вот это живопись! Глядя на полотно, я, например, совершенно ясно ощущаю тепло, солнечный свет и до иллюзии чувствую аромат сосны». Когда они ушли, я подошел к этому этюду и долго всматривался в него. «Как Василий Васильевич прав! — подумал я. — Это живой кусок природы, подлинная жизненная правда, перенесенная на холст».

Это было давно. Прошли десятки лет. И вот недавно я был в Третьяковской галерее и решил проверить впечатление от этого этюда. Да, хорошо, действительно хорошо! Какой великий мастер! Его чудная вещь осталась в моем сердце такой же, какой я помню ее с юных лет. Этюд насыщен солнечным светом, превосходно нарисован, не менее великолепно написан и от него веет ароматом смолы. И как виртуозно и, вместе с тем, просто написаны стволы сосен, насколько легки тени от веток! Да, это жемчужина русского искусства. Я решил своего «Волка» не ставить на экзамен, а поставить на нашу ученическую выставку, открывавшуюся обычно после экзаменов в помещении классов на зимних каникулах — с 25 декабря по 7 января. Решив это, я унес этюд домой.

Только дома, на свободе, я действительно убедился, что мне кое-что удалось в нем выразить. Помню, с каким увлечением я стремился создать впечатление легкого движения вперед — чучело волка постав-

лено было необычайно удачно: волк как бы шел по снегу — была положена мягкая, пухлая, белая материя, дающая впечатление снега. Я стремился и, по-видимому, не без успеха, создать ощущение мягкости, легкости и какой-то воздушности.

Настали экзамены. Я пришел в Училище, когда уже начался просмотр. Навстречу мне, вижу, идет инспектор.

— Где ваш «Волк»? — спрашивает он меня. — Поленов никак не может его найти.

Я сказал, что унес его домой.

— Сейчас же несите его сюда.



А. А. Лосева (*около 1889 г.*)

Пришлось подчиниться. Жили мы в то время от Училища недалеко — в Пильниковом переулке, около Сретенки. Пошел домой, принес этюд «Волка» и поставил его в классе Поленова. В это время как раз оканчивался просмотр работ в натурном классе. Коллектив преподавателей пошел в класс, где стоял мой «Волк». Но вот просмотры и экзамены окончились. С нетерпением ждем объявления результатов. Вышел инспектор и обьявил, что за мою работу «Волк»[32] назначена награда — 25 рублей, присужден похвальный лист и поставлен номер первый. Мой успех был полный, я впервые торжествовал.

Около этого же времени была мною написана самостоятельно, дома, картина «Девушка с голубями»[33]. В ней я стремился выразить ощущение нежности и девической невинности. В лице девушки нет внешней красоты, зато мне хотелось раскрыть ее внутреннюю чистоту и душевное благородство. Дополняли мои замыслы и голуби — символ невинности и любвеобилия. Все вместе должно было объединяться идеей благородства и чистоты. Как это мне удалось — лучше судить зрителю.

Эту картину, как и этюд «Волка», я поставил на нашу ученическую рождественскую выставку. Приехал на выставку П. М. Третьяков, еже-

годно посещавший Училище. Недалеко от входных дверей стоял стол, за которым сидели двое дежурных учеников. На их обязанности лежала продажа входных билетов, каталогов, а также сообщение о ценах картин. К ним-то и подошел П. М. Третьяков после осмотра выставки.

— Я хотел бы приобрести картину Бакшеева «Девушка с голубями», — сказал он. — А потом, мне хотелось бы узнать о его же этюде «Волк». Что — это его собственность или вещь принадлежит Училищу?

Я стоял как раз недалеко от столика и слышал весь разговор. Слова Третьякова привели меня в трепет. Я и ликовал и в то же время как будто чего-то испугался. Все же я заставил себя успокоиться, быстро овладел собой и подошел к Третьякову.

— «Волк» — это моя работа, Павел Михайлович, — сказал я. — Но, к сожалению, этюд принадлежит Училищу.

П. М. Третьяков вежливо протянул мне руку, поздоровался и сказал:

— Очень рад с вами познакомиться, Бакшеев. Ваши вещи очень мне понравились. Но я вот что думаю: не поговорить ли Вам с директором, может быть он согласится поручить вам сделать копию с вашей же работы, а этюд вы уступите мне. Как вы на это смотрите?

Я ответил, что, конечно, для меня, как и для любого художника, было бы большим счастьем видеть свои работы в знаменитой галерее, но что я не знаю, удастся ли исхлопотать это у администрации Училища.

Сошлись на том, что я буду просить директора о разрешении оставить в Училище копию моей работы.

Как я и опасался, директор мне решительно отказал. Этюд «Волка» остался в стенах Училища. А позднее, при переезде Училища на Рождественку, в бывшее помещение Строгановского училища, мой «Волк», а также «Череп лошади» А. Я. Головина [34] — бесследно исчезли.

Всякий, кто занимается живописью, знает, что для художника лето не просто отдых, а продолжение учебной работы, проверка и закрепление того, что сделано за год. Более того, на лето любой живописец всегда возлагает большие надежды, и часто случается, что художник находит себя именно в природе, в тесном слиянии с ней.

Начиная с первых классов Училища я на летние каникулы уезжал в деревню к своему другу Александру Федоровичу Денисову. Деревня называлась Куракино и находилась недалеко от села Палех (Шуйского

уезда, Владимирской губернии), прославленного местными мастерами-иконописцами. К Денисову я приезжал вместе с нашим общим приятелем В. С. Богдановым.

Сама деревня и окружающая местность были очень интересны: глухие леса, овраги, открытые поля, среди лесов — поляны и долины.

Приехав туда в первый раз, я не думал, что окружающая природа так надолго притянет меня к этим удивительным местам и даст мне возможность написать несколько удачных, хороших этюдов.

Все лето мы дружно писали этюды акварелью и маслом, а во время покоса я вместе с семьей Денисовых уезжал на реку Тезу, верст за 18—20 от Куракина. Мы забирали с собой самовар, посуду, бочонок с квасом, кислую капусту, кадку с соленой свининой, несколько караваев хлеба, запас пшена и гречневой крупы, подушки, одеяла, полушубки, коврики для покрывания шалаша во время дождя, сковороды, большие деревянные чашки, ложки, ножи, вилки, чай, сахар и т. д. Все укладывалось в большую телегу, и на двух подводах веселой гурьбой мы уезжали на заливные луга Тезы, дней на 10—12.

Вставали на сенокосе рано, часа в два с половиной, и косили до семи часов, пока была роса, после чего возвращались к завтраку, пили чай и ложились спасть — часов до 12 дня. Женщины в это время уходили сушить сено. В 12 часов все вместе обедали, после чего уходили сушить сено, копнить его. Некоторые из мужчин оставались отбивать косы. Возвращались часов в пять, чтобы попить чаю с хлебом. Мать моего друга приносила яиц, соленого мяса. А в шесть часов мужчины шли опять косить. Шалаши разбивали на самом берегу реки Тезы. Вечером, после ужина, я любил втихомолку отойти от общего костра, на котором варился ужин, подойти поближе к реке, сесть на берег и любоваться на пойму по ту сторону реки, низкую, покрытую мелким кустарником, на ее широкое раздолье и слушать, как в пойме кричат коростели, квакают лягушки, а молодежь, парни и девушки, поют песни; почти всю ночь дышать сыроватым душистым воздухом. Вот, думал я, эта молодежь состарится, умрет, так же как и я, а эти звуки, песни, будут вечно молоды, будут вечно звучать.

Но вот кончается покос. Сено смётано в стога, закончена страда. Разбираем шалаши, укладываем в телеги весь скарб, уезжаем. Как грустно становится на душе: вместо шалаша — какие-то жалкие остатки,

торчат сучья засохших березок, из которых был сооружен шалаш. Мы покидаем обжитые места. На земле остается пепел, головешки. Грустно, тяжело на душе.

До отъезда в Москву остается еще несколько дней, и мы с большим рвением пишем этюды, стараемся наверстать время. Ко дню отъезда все стены нашего скромного жилища густо увешены этюдами и рисунками. Снимаем их, укладываем в папки, чемоданы. Город Шуя, откуда нам предстояло ехать поездом до Москвы, находился от деревни Куракино верстах в сорока. Нас провожает к поезду подводой Николай Денисов, брат нашего приятеля.

Через несколько лет учения в Училище мы уже могли писать картины. И так как многие из них связаны также с пребыванием в усадьбе Денисова в Куракине, то я продолжу рассказ об этом благословенном уголке.

После успеха с этюдом «Волк» и картиной «Девушка с голубями» лето я опять провел вместе с Денисовым. Силы мои окрепли, я уже чувствовал себя увереннее. Среди нескольких летних этюдов мне особенно удался этюд «Порубь», теперь находящийся в Художественном музее в городе Горьком. Помню, меня пленило очарование летнего дня, обилие солнца, радость жизни. Я стремился все это передать красками. Думаю, что в какой-то степени мне это удалось. С этого этюда в дальнейшем я написал картину с тем же названием.

В разгар лета мы опять выехали на реку Тезу, на сенокос. Потом вернулись в Куракино, и после окончания всех полевых работ: жатвы, сева озимых и пр. — хозяйка дома, мать Денисова, вместе со старшей дочерью отправились на богомолье.

Летом я любил рано вставать. Выйду на улицу, сяду у ворот на лавочку и любуюсь, как пробуждается жизнь в деревне. Вот пастух заиграл на дудочке — бабы выгоняют коров, улица наполняется шумом, жизнью. Коровы мычат, овцы блеют, ржут лошади.

Как-то однажды я только что умылся, оделся — слышу стучат в ворота. Я отворяю окно, смотрю на улицу и вижу — вернулись наши богомолки. Я открыл калитку. Женщины были запыленные, усталые. На головах их простые, как у крестьянок, платочки. Мне понравилась эта сцена, и я задумался над тем, не написать ли на эту тему картину?

Как раз к этому времени я получил Малые серебряные медали за

рисунок и живопись, и мне предстояла работа на Большую серебряную медаль. Для этого требовалось написать картину и давался срок — два года, в течение которого автор продолжал считаться учеником и мог участвовать на ученических выставках.

К очередной ученической выставке я начал писать картину «Порубь». Если в этюде на эту тему мне, может быть, бессознательно, удалось выразить красоту природы, то в картине я стремился сделать это идеей. Мне хотелось передать очарование летнего солнечного дня: голубое небо с белыми облаками, такое сродное нашему сердцу, ощущение пленительного летнего дня, обогретые солнцем пни, траву иван-чай, с ее разнообразными цветовыми оттенками. Картина была быстро написана и вышла более или менее удачно.

Ученические выставки открывались у нас на рождественских праздниках. Перед этим производились полугодичные экзамены, на которых за успешные работы учащиеся младших классов переводились в старшие, а также утверждались эскизы на Большую серебряную медаль.

Не удовлетворившись только что законченной картиной «Порубь», я стал компоновать эскиз «Возвращение с богомолья»[35]. Для этой вещи у меня еще летом были заготовлены довольно тщательные этюды, и мне захотелось успеть написать к зимним праздникам также и этот эскиз. По моим проработанным этюдам писать эскиз было легко. Я уже почувствовал, как ко мне приходило постепенно мастерство, выработанное практикой. Появлялась уверенность в своих силах, что так необходимо в любом деле. Эскиз я решил делать небольшой — шесть с половиной на восемь вершков. У меня были дощечки, прекрасно загрунтованные, и я с большим подъемом начал писать, предварительно набросав несколько композиций углем и карандашом. Эскиз мне показался удачным, и я решил его поставить на выставку вместе с картиной «Порубь».

Вместе со мной принесли на экзамен эскизы и мои товарищи — такие серьезные конкуренты, как В. С. Богданов, А. М. Корин, С. А. Виноградов[36], Н. К. Грандковский[37], Н. П. Богданов-Бельский[38] и С. В. Малютин[39]. Эскизы выставлялись обычно в актовом зале. Преподаватели просматривали работы сначала в фигурном классе, потом переходили в натурный и уже после этого появлялись в актовом зале. Времени было вполне достаточно — я поставил свой эскиз на мольберт и пошел домой.

Помню, как сильно я волновался. Эскизам в Училище придавали большое значение, и получить хорошую оценку значило для меня окончательно увериться в своих силах. Да и денежная награда что-нибудь да значила. Наши денежные дела в семье были далеко не блестящи, и я мечтал получить хотя бы меньшее пособие — по 25 рублей в месяц, на 6 месяцев.

Немногие знают в наше время о средствах, стимулировавших в описываемую мною эпоху художественное развитие учащихся. Среди этих средств немалое место занимала денежная награда. Так, у нас в Училище за успешный эскиз назначали два вида пособия. Если эскиз был несложный, с одной-двумя фигурами, то присуждалось пособие в 25 рублей, причем эта сумма выдавалась весь год, помесячно. Если же эскиз вмещал в себе композицию в 5—8 человек и получал одобрение Совета преподавателей, за него выдавалась вдвое большая награда — 50 рублей ежемесячно до конца года. Такое поощрение укрепляло материальное положение отличившегося ученика и давало ему возможность спокойно работать над картиной.

Когда часа через полтора я вернулся в Училище, преподаватели уже утвердили эскизы и расходились по домам. Меня увидел директор и сказал, чтобы я немедленно шел к профессору Е. С. Сорокину [40], которому было поручено передать мне постановление Совета относительно моего эскиза.

В актовом зале я застал Е. С. Сорокина и И. М. Прянишникова [41]. Я поздоровался с ними.

— Вот что, Бакшеев, — сказал мне Сорокин, — ваш эскиз всем очень понравился. Он настолько закончен, что преподаватели нашли возможным присудить вам Большую серебряную медаль. Высказывался за это и я. Однако (тут он лукаво улыбнулся) — кисточки рук-то надо потщательнее нарисовать. — И он указал мне на недостатки рисунка в моей работе. Я поблагодарил строгого учителя, взял эскиз и с бьющимся сердцем вышел из зала.

Итак, получена Большая серебряная медаль, самая высокая награда, какая только возможна в стенах нашего Училища. Это значило, что ученик признан настоящим художником, способным самостоятельно работать. Прощай, Училище, прощайте, годы учения! Сколько светлых, отрадных дней было пережито в твоих стенах! Сколько было волнений,

горячих споров об искусстве! И все это осталось позади, а впереди открывался широкий, свободный путь творчества [42].

И вот мы, молодые художники, должны самостоятельно определить свою дальнейшую дорогу, избрать то или иное направление. Наша крепкая, сплоченная раньше группа разделилась: двое из нас — В. В. Часовников и В. С. Богданов — решили продолжать учение и поехали в Петербург, в Академию художеств [43]. А мы: А. М. Корин, С. В. Малютин и я решили работать самостоятельно: писать картины, участвовать на выставках, конкурсах. И, конечно, самая заветная затаенная мечта у всех нас была одна: всеми силами стремиться попасть на выставку Товарищества передвижных выставок.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЯХ

В натурном классе у нас преподавали такие знаменитости, как Евграф Семенович Сорокин и Владимир Егорович Маковский. Оба прекрасно знали свое дело. Особенно славился Сорокин. Он рисовал изумительно и требовал того же и от учеников. Не говоря уже о рисунке, выполненном карандашом или углем, он требовал, чтобы и в живописном этюде рисунок был строго проработан.

— Вы мне хоть зеленой краской пишите, но чтобы натурщик был нарисован как следует, — говорил бывало Сорокин. И мы старались вовсю.

Сорокин был учеником К. П. Брюллова [44]. Это был высокий, довольно полный человек, держался он прямо, в нем было что-то величественное. Все его движения были плавны, ходил немножко раскачиваясь; носил темно-коричневый бархатный пиджак. Говорил ровным, спокойным голосом. В его очень красивом, умном лице, с темными глазами, которые как будто видели вас насквозь, было что-то гордое, самоуверенное и, вместе с тем, какая-то мягкость, добродушие, простота.

Помню, как-то раз на вечерний класс, когда мы рисовали с натурщика, вошли Л. М. Жемчужников [45], секретарь Московского художественного общества (которое было главным начальством Училища живописи, ваяния и зодчества, так как Училище существовало на его средства), и В. В. Верещагин. Они встали недалеко от дверей, около последней парты, и что-то очень тихо говорили между собой. Минут через пять

раздался звонок — перерыв, отдых натурщиков на 15 минут. Сорокин поднялся с нижней парты, где он поправлял ученикам рисунок, и пошел по направлению к выходу из класса; навстречу ему пошли Жемчужников и Верещагин. Жемчужников представил Верещагина Сорокину: очевидно, они не были знакомы. Сорокин протянул руку Верещагину и они стали о чем-то беседовать. Это говорили два больших художника, стоящие в первых рядах русского искусства; сколько было достоинства в их движениях, в манере. Да, это были большие люди!

Умер В. Г. Перов [46], и на его место пригласили преподавателем Владимира Егоровича Маковского. Я был в то время учеником натурного класса. Маковский очень внимательно относился к ученикам; многим нуждающимся ученикам он помогал найти уроки живописи и рисования. Московское художественное общество обратилось к В. Е. Маковскому с просьбой сделать копию с портрета его отца — Егора Ивановича [47] (портрет принадлежал Владимиру Егоровичу).

Сам Владимир Егорович отказался делать копию за неимением времени и предложил дать этот заказ одному из учеников натурного класса — А. Е. Архипову. Архипов прекрасно сделал копию, которая была повешена в актовом зале Училища живописи, ваяния и зодчества.

Маковский требовал от учеников, чтобы в живописи был рисунок. «Надо уметь кистью рисовать», — говорил он.

В классе натюрморта моим преподавателем, как я уже упоминал, был В. Д. Поленов. Обаяние Поленова было очень велико, он обладал умом, тактом, выдержкой и прекрасным характером. Его большая рослая фигура внушала почтение. Мы любили его как преподавателя и как художника. Так писать, как писал Поленов, считалось верхом живописного мастерства. В его пейзажных этюдах прекрасно были переданы солнечный свет, бодрость, богатство цвета. Они были насыщены трепетом жизни.

Поленов внушал учащимся уверенность в себе: «Начиная писать, вы должны представить, — советовал Василий Дмитриевич, — что эта ваша очередная работа будет обязательно лучше предыдущей. Да и как этого не внушать себе?! Ведь вы идете не книзу, а кверху, не назад, а вперед. Что это за человек, который раскиснет и испугается очередной задачи?! Представьте себе, что следующая ваша работа будет шедевром, и добивайтесь этого. И вы добьетесь многого».

ТОВАРИЩИ ПО УЧЕНИЮ

Невольно вспоминаю о своих товарищах по Училищу, очень талантливых, которые могли бы быть в первых рядах нашего искусства, но по разным причинам остались неизвестными.

В натурном классе вместе со мною был Василий Петрович Вопилов [48], звали его «барином», потому что ему каждый месяц приходило денежное пособие от помещицы, имение которой было рядом с деревней, где он родился. Помещица заметила у Вопилова страсть с рисованию, наняла для него учителя, который и подготовил Вопилова для поступления в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. Вопилов выдержал экзамены, и помещица давала ему возможность учиться и жить в Москве, присылая каждый месяц 40 рублей. И Вопилов, получив эти деньги, считал необходимым купить две сигары в коробочке со стеклышком, заплатив за них один рубль. Окончив натурный класс, т. е. получив две Малых серебряных медали, одну за рисунок, другую за живопись, Вопилов написал к предстоящей выставке учеников на рождественских каникулах картину: «В гостях у старой барыни». Перед открытием выставки преподаватели-художники осматривали работы учеников. Подойдя к картине Вопилова, они нашли ее настолько хорошо исполненной, что решили дать ему Большую серебряную медаль. В этот год умерла помещица и оставила ему по духовному завещанию сорок тысяч рублей, в городе Кинешме двухэтажный дом (в нижнем этаже торговые помещения, а в верхнем — квартиры) и, кроме того, участок земли рядом с деревней, в которой жил Вопилов.

Лет через шесть, после получения мною Большой серебряной медали, я и А. М. Корин решили поехать в город Плёс на Волге; там жили: С. М. Волнухин, Е. М. Хруслов [49], М. Х. Аладжалов [50], Сергей Виноградов, А. С. Степанов [51], И. И. Левитан [52].

Я написал Аладжалову письмо, прося его приискать нам — мне и А. М. Корину — комнату. И вот, живя в Плёсе, я проходил как-то около базара и увидел идущего навстречу Вопилова: «Вася, как ты попал сюда?» — спросил я его. «Да я тут недалеко живу, вторая пристань отсюда, приехал кое-что закупить». — «Ну, хорошо, пойдем закупим, а потом пойдем к нам, я живу вместе с Алешей Кориным». С базара пришли к нам. Вопилов все время с увлечением рассказывал, какие у него

гончие — чистокровные костромичи; говорил про ружья, про розы, которых у него несколько сортов. «Ведь понимаете, — говорил он, — когда осенью, в лесу, гонят гончие — какие голоса! ведь это музыка, ведь это Бетховен, душа замирает». И видно было, когда он рассказывал, как блестели его глаза, как все это он страстно любил. Решили, что он ночует у нас, а утром мы все трое поедем к нему.

На другой день утром пошли на пристань, подошел пароход, мы сели на него, и через одну остановку пароход подошел к пристани, где нам надо было слезать. Под водительством Вопилова пошли к нему.

Домик Вопилова был недалеко от пристани, вошли в маленькую переднюю, разделись. Вопилов стал показывать свои владения. Прежде всего — сарай, где были у него гончие, прекрасные костромичи: шерсть черная, блестящая, как атлас, с желтыми подпалинами, было видно, что он их содержит хорошо. Потом от гончих перешли в сад, где у него были розы, и, действительно, розы были прекрасные, различных оттенков, начиная от бледно-розовых до темно-красных, были белые, оранжевые.

Потом вошли в домик, из передней перешли в комнату, где стояли постель и стол, на котором обедали. У окна небольшой письменный стол, а рядом с ним шкаф, где у Вопилова хранились ружья: одно, специальное, для вальдшнепов и зайцев, другое, более легкое, для дичи, когда он охотился с пойнтером.

Пошли в мастерскую и на мольберте увидели эскиз, написанный масляными красками; с правой стороны его — часть барского дома с террасой, перед которой площадка, посыпанная песком: на площадке стол, покрытый белой скатертью и на нем белая миска; между столом и террасой два стула, тоже покрытые белой тканью. Около стола, положив на него руку, стояла барыня в светлом лиловом шелковом платье, а подальше от нее — управляющий, экономка, горничная, вообще вся прислуга, жившая при этой усадьбе. Около дома был липовый парк, кое-где ветки лип освещались полуденным солнечным светом, который местами освещал также дорожку и густую траву между лип. А на левой стороне картины по аллее двигалась толпа людей, ярко освещенная солнцем: несли икону в золотой ризе, развивались хоругви.

Все это так блестяще написано, так колоритно и такая чудесная гармония красок, так все жизненно!

Я бросился к Вопилову, обнял его, расцеловал.

— Вася! Какая чудесная вещь, — говорю я Вопилову. — Ты пиши картину и давай ее нам на Передвижную выставку. — А я и А. М. Корин были членами Товарищества передвижников.

— Хорошо, как только напишу картину, пришлю к вам на выставку, — отвечал Вопилов.

Потом, когда я и Корин уехали в Москву, я писал Вопилову, спрашивал, как идет работа над картиной. Он отвечал, что работает и как только окончит, пришлет ее на Передвижную выставку. И когда я был в Петербурге на очередной Передвижной выставке, я рассказал В. Е. Маковскому, какую прекрасную картину даст нам Вопилов.

— Это понятно, ведь он хороший художник, я его хорошо помню по Училищу живописи, ваяния и зодчества, — сказал Владимир Егоророович.

Но годы идут, а картины все нет и нет. Переписка стала реже и реже. И вот, когда после нашей встречи в Плёсе прошло лет десять или двенадцать, я шел по Арбату, в Москве, и вижу — идет мне навстречу как будто Вопилов; когда я подошел уже близко, вижу — да, это он. «Вася, откуда ты? — спросил я. — «Из Тифлиса». — «Да ты как попал-то в Тифлис?» — «Я там преподаю рисование в реальном училище, надо жить, нужны деньги». Я был поражен. «Да ведь у тебя были деньги?» — «Они как-то все вышли». — «Но, ведь у тебя был дом, в Кинешме, который давал доход?» — «Дом я продал».

И вот талант, большой, яркий талант, пропал. Что за причина? А причина та, что Вопилов был созерцатель, он любил природу, любил красоту звука, цвета. Глядя на окружающую его красоту, он не мог оторваться от наслаждения, какое он испытывал. Он чувствовал и жил этой красотой и расстаться с этим наслаждением не мог. У него не было силы воли воплотить это в картине.

Другой мой близкий друг — Владимир Сергеевич Богданов — был еще более одаренным и талантливым художником. В Училище живописи, ваяния и зодчества В. С. Богданов за эскизы всегда получал первый номер и денежную награду в размере от 5 до 25 рублей. По окончании учебного года ему от Совета преподавателей была выдана денежная награда за исключительно талантливое исполнение эскизов, в размере двухсот рублей. Никогда такой награды за все существование Училища никому не было дано, а ведь в Училище были высокоодаренные ученики,



В. С. Богданов (*около 1887—1888 гг.*)

такие как В. Г. Перов, Константин и Владимир Маковские [53], А. К. Саврасов [54], И. М. Прянишников и позднее — А. Е. Архипов, Н. А. Касаткин [55], братья Коровины, Сергей [56] и Константин [57], М. В. Нестеров [58], А. П. Рябушкин [59], В. А. Симов [60], В. С. Смирнов [61], С. В. Малютин, Н. П. Богданов-Бельский и другие.

В. С. Богданов оканчивает Училище живописи, ваяния и зодчества с Большой серебряной медалью, данной ему за картину «Сбор картофеля». По окончании курса в Училище Богданов едет в Петербург и поступает в Академию художеств: в первый же год пребывания в Академии получает Большую серебряную медаль за живопись и Большую серебряную медаль за рисунок. Потом получает Малую золотую медаль, пишет картину и получает Большую золотую медаль. Академия художеств предлагает ему поездку за границу на три года или место профессора в художественной иконописной школе, с окладом 3600 рублей в год, квартиру с отоплением и освещением. Богданов отказывается от поездки за границу и едет преподавателем в художественную иконописную школу.

Года через четыре после того, как он получил это место, я поехал к нему; приехал к концу дня — Богданов был дома; весь вечер прошел в разговорах, а утром Богданов и я пошли в мастерскую: мастерская большая, с двумя большими окнами.

На двух мольбертах стоял подрамок размером аршин 7 в ширину и аршина 3 в высоту. На холсте были нарисованы фигуры углем, а рядом стоял эскиз, выполненный масляными красками, «Тайная вечеря», — превосходный как по композиции, так и по краскам. В. С. Богданов весь отдался делу преподавания, а творчески, для себя, работал

мало. Так пропал исключительно одаренный художник, блестящий, глубокий талант. Что за причина? — боязнь жизни!

Отец В. С. Богданова, Сергей Михайлович, окончил духовную семинарию и Московское театральное училище, поступил в Большой театр в Москве, в балет, но потом ушел из театра, потому что там были очень маленькие оклады, настолько малы, как выражался Сергей Михайлович, «что на починку сапог не хватало». Уйдя из театра, Сергей Михайлович поступил в дьяконы на Ваганьковском кладбище. Я часто после вечерних классов отправлялся вместе с Володей Богдановым к нему. Мы часто бывали друг у друга, то Владимир Сергеевич ночует у меня, а то я еду к нему. Приходили на Ваганьковское кладбище из Училища, с Мясницкой, часов около восьми и немного погодя нас звали ужинать. Семья Владимира Сергеевича состояла из отца — Сергея Михайловича — и его сестры-старушки. Очень симпатичные люди. Сергей Михайлович за ужином часто рассказывал нам про свою жизнь. У него был близкий друг, певец, известный артист из оперетты Александр Давыдов, у которого был очаровательный тенор, а у Сергея Михайловича был хороший баритон, и я до сих пор не могу забыть, как они пели «Нелюдимо наше море». Сергей Михайлович недурно играл на гитаре.

Часто во время беседы Сергей Михайлович говорил нам: «Ненадежная ваша профессия — купите холстин, подрамок, краски, истратите денежки на натурщиков, а картина-то и не продается! Вот вы и сели на мель. Нет, ненадежная ваша профессия». Этот страх перед жизнью передался и сыну. Неопределенная, не совсем ясная будущность художника испугала Владимира Сергеевича Богданова, и он решил взять место преподавателя, как более твердое, устойчивое, более обеспечивающее жизнь.

Третий мой сверстник, также подававший большие надежды, — Николай Орлов [62]. Его первые, ранние картины из жизни крестьян «Причащение умирающей» и «Сбор податей» были приобретены П. М. Третьяковым. После выбора его в члены Товарищества передвижных художественных выставок он каждый год давал на выставку картины в течение 4-х или 5-ти лет. Но потом куда-то исчез и на выставку картин не посылал. Лет 5 или 6 я его не видел и затем, случайно, встретил на Арбате; он был по виду такой же, как я его помнил еще учеником натурного класса: маленький, худощавый, с большой головой,

серенькие глазки, довольно большая бородка. Первое, что я спросил его:

— Почему, Коля, ты ничего не даешь на выставку? Где ты живешь, работаешь?

— Да ты знаешь, — отвечает он мне, — я ведь большой художник.

— Знаю, но почему не участвуешь на выставке?

— Ведь я очень большой художник, — опять повторил он мне.

Я не стал его больше расспрашивать и простился с ним, совершенно убежденный, что произошло большое несчастье — Орлов психически болен.

Я рассказал это А. В. Моравову [63].

— Знаете, Василий Николаевич, — ответил мне Моравов, — я был послан И. Д. Сытиным [64] к Л. Н. Толстому в Ясную Поляну, написать его в кабинете за работой. И вот однажды я и Лев Николаевич идем через одну из комнат, где на стенах висели великолепные фотографии с картин старых мастеров: Рембрандта [65], Веласкеса [66], Тициана [67], Рубенса [68]. Толстой показывает на эти фотографии и говорит: «Разве это хорошо?» — подходит к столу: «Вот художник!» — и хлопает своей рукой по альбому, лежащему на столе. А это были рассказы Льва Николаевича, переведенные на английский язык для Америки, с иллюстрациями Н. В. Орлова. Он жил в Ясной Поляне и работал для Л. Н. Толстого.

Ну, конечно, маленький, такой замухрышка, крестьянин Орловской губернии — ему было трудно выбраться из-под пяты Льва Николаевича, когда мы знаем, что Н. Н. Ге [69] — культурный, высоко образованный человек — и то не мог освободиться от влияния Льва Николаевича.

Как ужасно, как печально сложилась жизнь одного из близких моих друзей Александра Федоровича Денисова. Это был талантливый художник, но, к сожалению, совершенно слабохарактерный человек. Полное отсутствие силы воли и целеустремленности. Он часто выпивал. Как-то он возвращался из села Палех, где был в гостях у своей сестры, к себе домой в деревню Куракино, отстоявшую от Палеха в 7 верстах, сильно выпив. Это было весной, на Пасхе, был чудесный, солнечный день, снег уже почти весь сошел, но все канавы были полны воды, всюду журчали ручейки. Денисов, идя по дороге, за что-то задел, упал прямо в канаву, наполненную водой, не мог встать и заснул, а потом весь про-

мокший и продрогший пришел домой, лег; вечером поднялась температура, утром послали за доктором. Доктор нашел воспаление легких, которое перешло в скоротечную чахотку, и через 2 недели он умер.

Однажды Денисов, будучи учеником натурного класса, принес эскиз на тему, заданную преподавателем, на один из месячных экзаменов: Сергий преподобный благословляет перед Куликовской битвой Дмитрия Донского. Эскиз был хорошо скомпонован, чудесный по краскам, а главное — чувствовалась эпоха. Денисов получил за эскиз 1-й номер и денежную награду. У него было несколько хороших эскизов на темы, взятые из «Руслана и Людмилы» Пушкина. В эскизах было много поэзии, лирики. Одно время Денисов работал в Малом театре в Москве вместе с художником А. Барановым [70].

В заключение воспоминаний о моих товарищах, которых я считал особенно одаренными, я должен упомянуть о В. В. Часовникове. Это был исключительно одаренный живописец и рисовальщик. Я отлично помню его работы в фигурном классе. Во время перемены, когда натурщики отдыхали, мы, ученики, часто говорили о назначении живописи, о ее задачах. Одни говорили, что в живописи главное — исполнение, чтобы натура была передана верно, правдиво как в смысле формы, так и света и цвета; а другие говорили, что это правильно: натуру надо передать как можно вернее, но это второстепенное, а главное в живописи — идея, мысль, содержание, рассказ в картине. И Часовников всегда горячо высказывался за содержание в картине, за то, чтобы зритель, глядя на картину, морально, нравственно совершенствовался, очищался. В группе учеников, среди которой был Часовников, первый номер всегда доставался ему. Во время перемены В. Г. Перов всегда подолгу, сидя на табуретке, смотрел работу Часовникова.

Окончив Училище живописи, ваяния и зодчества, Часовников поехал в Петербург и поступил в Академию художеств. Блестяще ее окончил, получил две Большие серебряные медали, Малую золотую и Большую золотую медаль. И ему присудили заграничную поездку. Но Часовников от поездки за границу отказался и ушел в монастырь. Из монастыря он мне писал, что пришел к заключению, что картины должны быть проникнуты идеей, мыслью, они должны влиять на зрителя, выше поднимая его нравственный уровень. Но круг людей, понимающих живопись, очень мал, ограничен. Слово сильнее действует на человечество и более широк

круг слушателей и читателей. Поэтому он решился бросить живопись, уйти в монастырь, проповедовать отрешение от личной жизни, пробуждение любви ко всем окружающим. Я долго не имел от него никаких известий, но наконец получил письмо, где он писал, что изучает китайский язык и теперь уезжает из России в Манчжурию миссионером.

На этом наша переписка окончилась. Через некоторое, довольно продолжительное время я получил письмо из Новочеркасска, от брата В. В. Часовникова. Он писал мне: «Ваш друг и мой брат Василий убит в Китае во время Боксерского восстания».

Так погиб, исчез бесследно превосходный, исключительно одаренный художник-реалист. И только в воспоминаниях о передвижниках Я. Д. Минченков [71] в статье о Левитане называет имя Часовникова: «Левитан воскликнул: «Часовников — это моя совесть!» Левитан был близким другом Часовникова.

ТВОРЧЕСТВО. КАК Я РАБОТАЛ

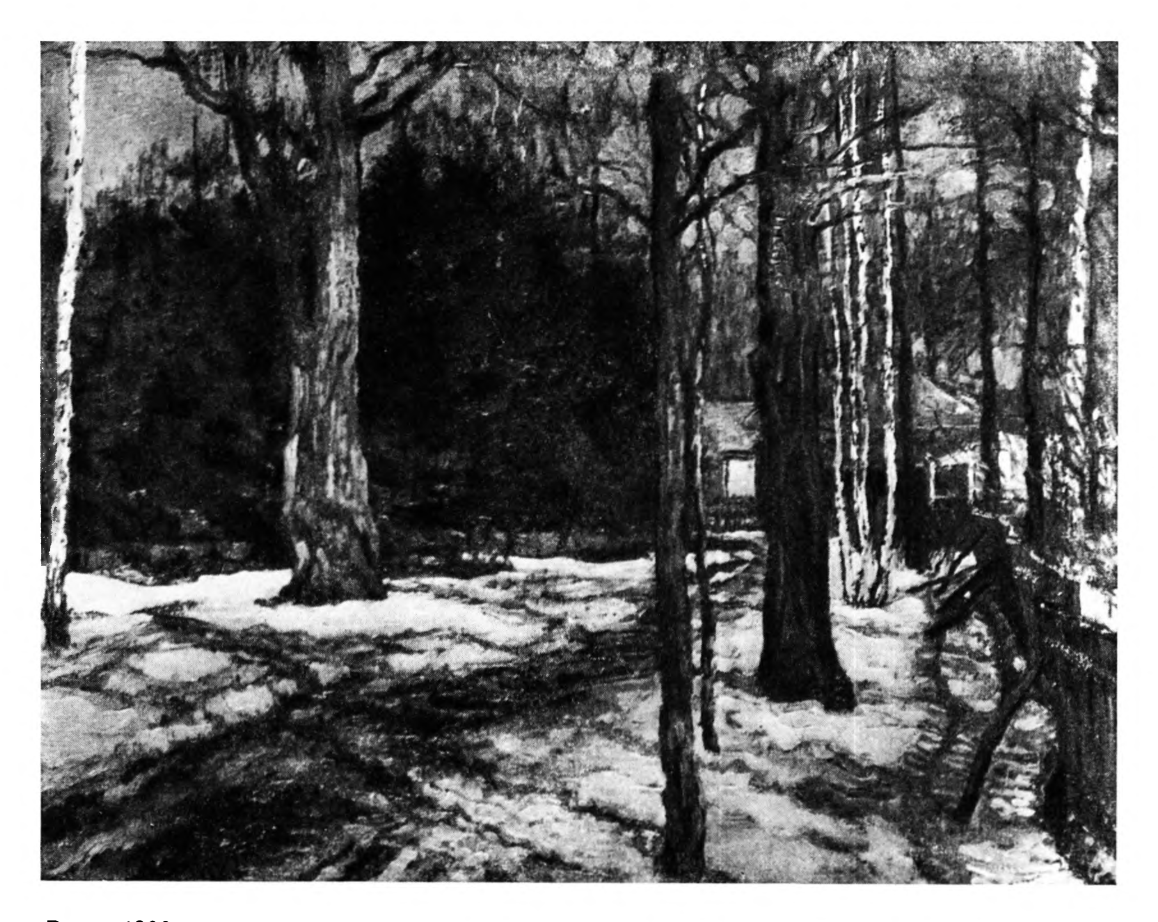
Содержание своих картин как пейзажных, так и жанровых я подмечал в окружающей действительности. Любил ходить по проселочным дорогам, среди полей и лесов. Смотрел на облака, на их форму, на их цвет утром, днем, вечером. Наблюдал и изучал форму деревьев, их характер. И когда писал этюд, то старался найти в них самое характерное, хотелось найти в них одухотворяющее начало, чтобы было не только внешнее сходство, но чтобы в них было внутреннее содержание.

Все свои картины я писал на основании виденного мною в окружающей жизни.

После окончания Училища, получив Большую серебряную медаль, весной, я опять, как и раньше, поехал в деревню к своему товарищу Денисову. Прожил там около месяца, написал несколько этюдов, и среди них «Порубь в лесу». Меня поразила красота поруби: большие пни елей, берез, между ними разбросаны группы иван-чая, местами видны растения с густой листвой и чудесными желтовато-белыми цветами, а местами — мелкая низкая трава; все залито солнечным светом, и кое-где на поруби видны оставшиеся для осеменения ели и березы; совершенно безоблачное небо, глубокое, светлое. Чувствовались какая-то ширь, простор



Житейская проза. *1892—1893*



Весна. *1900*

и какой аромат, запах от этих цветущих трав! Я работал с большим увлечением, с благоговением смотрел на это царство красоты и очарования. Но как мучительно переживал я свое бессилие передать в этюде все величие того, что я видел и чувствовал. Я упорно продолжал писать, счищал и снова писал, стараясь как можно ближе передать то, что я видел и ощущал.

Приехав в Москву, я начал писать картину «Порубь» [72]. Я весь был наполнен переживаниями, какие я испытывал, работая над этюдом, я был весь во власти очарования этой лесной красоты.

Так как этюд был проработан довольно подробно, писать картину было более или менее легко. В картине передалось то настроение, которое я переживал, работая над этюдом.

Во время работы над картиной «Порубь» ко мне пришел мой близкий друг и предложил мне поехать с ним к его бабушке, у которой была небольшая усадьба на реке Оке недалеко от Серпухова. Мы договорились — как только я закончу «Порубь», я ему сообщу и мы поедем.

Закончив картину, я известил об этом своего приятеля, и мы условились, когда поедем. Я приготовил несколько загрунтованных дощечек, картонок, ящик с красками и кисти, чтобы взять с собой. В условленный день мой друг зашел за мной, я взял все свои принадлежности для живописи, и мы поехали. С Курского вокзала доехали до следующей станции после Серпухова, далее проплыли на пароходе два перегона по Оке и сошли с парохода на пристани, которая, кажется, называлась «Дугны». От пристани до усадьбы моего приятеля было версты полторы. Усадьба была очень небольшая, с маленьким одноэтажным домиком. Бабушка была чрезвычайно обрадована приезду внука. После объятий пошли на террасу — маленькая терраска, с тремя ступеньками, ведущими в сад. Мой друг уселся на ступеньке, а я пошел в сад и прошелся по заросшей дорожке. Беленький одноэтажный домик с деревянной терраской и студент — мой друг, сидящий на ступеньках, и около него бабушка — так мне все это понравилось, что я решил написать картину.

На другой же день с утра я начал писать этюд беленького домика с терраской, а потом, окончив этюд, попросил моего приятеля посидеть на ступеньках так, как он сидел в первый день нашего приезда. Написав этот этюд, я спросил своего друга: можно ли просить бабушку попозировать мне часа полтора по 10, 15 минут с отдыхом. Бабушка согласи-

лась. Я сделал с нее быстрый набросок, мне нужно было найти главное: отношение ее платья к белым стенам дома. Написал я и дорожку, идущую от дома в сад. По бокам дорожки росли запущенные кусты и пионы. Для фигуры бабушки я решил взять в Москве старушку из богадельни. Этюд студента был более или менее закончен. Какая удачная поездка, какая чудесная тема, сколько в ней радости, счастья! Думалось, что и картина будет удачной.

Прожив около недели в этой радушной семье, я решил ехать в Москву; товарищ проводил меня до пристани, а сам остался еще погостить у бабушки.

Мы пришли на пристань, билеты уже продавали. Вскоре подошел пароход. В Серпухове я пересел на поезд и через несколько часов был уже в Москве. Добрался до своей квартиры, немного отдохнул после путешествия, затем достал альбом, этюды и начал эскиз моей картины под свежим впечатлением от поездки. Я ясно представил себе композицию; сделав несколько вариантов, я остановился на одном из них. Взяв подходящего размера подрамок, я угольком наметил на нем композицию картины, зафиксировал и на другой день утром начал писать.

Эскиз меня удовлетворял как по композиции, так и в смысле колорита, в нем мне удалось передать как внешнюю оболочку, так и глубокое внутреннее содержание. Окончив эскиз, заказал подрамок, натянул очень тонкий мелкозернистый холст и приступил к работе над картиной. Тщательно нарисовав, начал писать картину; выходило удачно, мне не столько помогали этюды, как свежее воспоминание об этой поездке. Когда я писал у меня перед глазами стояла эта уютная небольшая усадьба с ее симпатичными обитателями. И вот эту счастливую, радостную жизнь мне и удалось передать.

Я решил назвать картину «В родном гнезде» [73] и поставить ее на конкурс, объявленный Московским обществом любителей художеств [74]. Подобные конкурсы бывали каждый год — перед Рождеством, в первых числах декабря. За жанровые картины были довольно большие премии: 1-я — 450 руб., 2-я — 300 руб. и 3-я — 150 руб.; за пейзаж: 1-я — 250 руб., 2-я — 150 руб.; портрет: 1-я — 150 руб. и 2-я — 100 руб.

Еще до присуждения премий я осмотрел все выставленные на конкурс картины. Я говорил Алеше Корину накануне присуждения премий, что первую премию, вероятно, получит А. Е. Архипов за картину «Про-

воды из лагеря», а вторую — я, а за пейзаж — первую А. Васнецов [75] за картину «Тропинки в лесу», вторую дадут мне, но, может быть, и не дадут. «А за портрет, конечно, получишь ты».

Накануне открытия выставки с объявлением премий А. М. Корин ночевал у меня. Мы встали рано утром и, напившись чаю, пошли на выставку, на Малую Дмитровку. Выставка еще не открывалась, было рано, и дверь была заперта. Прошлись раза два по Дмитровке, пока, наконец, не открылась дверь. Выставка была во втором этаже. Мы быстро поднялись по лестнице и видим: в первом зале, где висели пейзажи, на моей картине висит ярлычок. Смотрю — 2-я премия «Заштатный город Плёс». А тут Корин зовет в следующий зал, где развешены были жанровые картины. Смотрим — мне первая премия за картину «В родном гнезде». Архипову — 2-я. Корин за портрет получил первую премию.

Картину я потом послал в Петербург на выставку Товарищества передвижников [76].

Пришла весна, и я снова поехал в деревню Куракино к своему другу А. Ф. Денисову.

Как-то, уже летом, возвращался я с этюда в деревню. Был местный храмовый праздник; вижу, что мужик и баба из последней избы помогают сильно выпившему священнику сесть в телегу. Надо сказать, что этого священника все крестьяне очень любили и считали чуть ли не святым человеком. Я был удивлен, увидев его в таком состоянии. Вот потому что священник пьет с крестьянами, они и любят его, — подумал я.

Осенью у моего товарища Денисова очень сильно захворала сестра. Думали, что она умрет. Поехали за священником, чтобы причастить умирающую. А дорога там плохая, лесом, болотом. Священник приехал, причастил, и когда хотели ему дать рубль — не взял. Он был бессребреник. И вино он не любил, а вот когда в деревне храмовый праздник и он служил в каждой избе молебен, все, к кому бы он ни заходил, считали нужным «угостить» священника. Человек он был мягкий, обидеть никого не желал и выпивал полрюмочки. В одной избе полрюмочки, в другой, и так, обойдя всю деревню, он, конечно, пьянел. Следующей весной я писал этюд недалеко от села, где жил этот священник. Вижу в поле пашет какой-то старичок, я подошел ближе и узнал в нем священника; мне было совестно, что я так плохо думал о нем раньше. Я спросил, не разрешит ли он мне написать с него этюд. Он согласился.

Это был труженик, какой-то человек не от мира сего. Жил бедно. Он сказал мне, когда можно будет к нему прийти, чтобы написать этюд. Я был очень доволен. В назначенный день и час я был у него. Маленькая светлая комнатка с двумя окнами. Лучи весеннего солнца освещали ее ласкающим светом. Все было наполнено какой-то весенней радостью. Мне так понравилась комната, что я попросил у отца Якова (так звали священника) разрешения написать ее. Все три дня, которые я работал, стояла ясная, теплая весенняя погода. Я удачно закончил этюд комнаты и сделал этюд головы священника. Недаром крестьяне так любили этого священника — это было воплощение доброты. И мне захотелось начать картину «За советом» и в ней передать образ этого человека, который пользовался такой большой любовью всех окружавших его людей.

Я решил поскорее ехать в Москву. Приехав домой, я сделал несколько эскизов карандашом, выбрал один из них, в котором, как мне казалось, наиболее ясно и полно выражена идея. Нарисовал углем на холсте эскиз, зафиксировал. Начал писать красками, решая задачу колорита и внутреннее состояние действующих лиц. Эскиз, когда я его закончил, вышел удачно. В самом начале работы над картиной «За советом» у меня явилось желание написать ее в ярких тонах; мне казалось, что тогда картина произведет более сильное впечатление. Но написав почти половину, я заметил, что хотя часть написанной картины и стала в сравнении с эскизом ярче, сильнее в смысле колорита, но утратилась радость светлого весеннего дня. А может быть, думал я, когда закончу картину, тогда появится и то светлое и чистое настроение, какого я добился в эскизе. Я продолжал работать, но чем ближе картина подходила к окончанию, тем более я убеждался, что в ней нет того радостного, весеннего ощущения, вместе с духовной красотой действующих лиц, какое было в эскизе. Я продолжал свои поиски. Работал с раннего утра до позднего вечера и, ложась спать, я только желал, чтобы поскорее прошла ночь. Иногда и ночью вставал, зажигал свечку и шел смотреть картину, желая найти в ней недостатки, которые надо исправить. Чуть светало, и я принимался опять работать над картиной, счищая неудавшиеся, как мне казалось, места, переписывал их, но сколько я ни старался, мне не удавалось добиться того, что мне хотелось. Картина становилась все хуже и хуже. Я устал, переутомился. Мне стало ясно, что я взял неверно общий тон картины.

Сколько я потратил сил, времени, работал очень напряженно, измучился — и в результате плохая картина. Я снял ее с подрамника и, как ни грустно, как ни тяжело мне было сделать это, изрезал. Натянул новый холст и решил писать картину заново, придерживаясь как можно ближе эскиза. Проработав все на новом холсте углем очень подробно, зафиксировал и начал писать красками. Окончил картину, она меня удовлетворяла: то, что мне хотелось в ней передать, вышло.

Приближался ежегодный конкурс по живописи, который Московское общество любителей художеств устраивало, как всегда, в помещении на Дмитровке. Я отвез картину «За советом» [77] на этот конкурс.

Когда все картины, присланные на конкурс, были выставлены для осмотра их публикой, я пошел посмотреть работы конкурентов. Среди присланных картин было много хороших. Особенно выделялась картина А. С. Степанова под названием «Рассказ о былом». На деревенской улице на завалинке ветхой избы сидит старый солдат и рассказывает что-то окружающим его крестьянам. Очень правдиво передана небольшая толпа слушателей.

Среди выставленных пейзажей интересных не было как по мотивам, так и по технике. Но среди портретов были хорошие. Особенно хорош был портрет работы А. М. Корина.

Выставка присланных на конкурс картин была открыта для публики 3 дня. Потом выставка закрывалась на 2 дня, в эти дни происходило присуждение премий за выставленные картины.

Через несколько дней после присуждения премий открывалась Периодическая выставка, которую также организовывало Московское общество любителей художеств. На этой выставке были выставлены все картины, присланные на конкурс, и, кроме них, еще картины, присланные на Периодическую выставку.

На открытие Периодической выставки я не пошел, но вечером в тот же день ко мне пришли товарищи, художники, которые были на открытии выставки. Они мне сообщили, что первую премию за жанр получил я, а А. С. Степанов за картину «Рассказ о былом» — вторую. За портрет, как я и предполагал, первую премию получил А. М. Корин.

Периодическая выставка открывалась 25 декабря и закрывалась 7 января. После закрытия выставки я взял свою картину домой и решил

послать ее в Петербург на выставку Товарищества передвижников, которая открывалась в воскресенье на первой неделе великого поста.

Мне было дано право участвовать на этой выставке без жюри. Перед закрытием выставки на общем собрании членов Товарищества я, по предложению правления, был избран в члены Товарищества передвижников. Исполнилась моя мечта. Это произошло в 1896 году 6 февраля.

Однажды я ехал на маленьком пароходе по небольшой речке Клязьме. Берега реки были очень красивы. Я сидел на скамье верхней палубы, любовался берегами и дышал чистым влажным воздухом. Кончился день, стало смеркаться, потянуло сыростью, стал подниматься туман над рекой. Я пошел в каюту, а перед глазами все стояли берега реки, то освещенные яркими лучами солнечного дня, то залитые вечерним светом заходящего солнца.

Задремал, спал плохо. Стало светать. Я встал, вышел из каюты — мне хотелось посмотреть, как первые лучи восходящего солнца пробиваются сквозь туман над рекой. Чтобы быть поближе к воде, я спустился на палубу третьего класса и там увидел, что между ящиков и тюков, обшитых рогожей, среди каких-то бочек разбросаны пестрые, рваные одеяла, полушубки; пристальнее вглядываясь, я понял, что это спящие люди, покрытые тряпьем. Меня поразило, что люди свалены вместе с ящиками, тюками и прочими вещами... Все освещалось небольшими керосиновыми лампами, свет от которых окрашивал окружающее в желтовато-коричневый тон. А вне парохода берега, вода, туман были сине-холодных тонов. Я вынул из кармана альбомчик и стал делать зарисовки, наброски палубы 3-го класса. Мне очень хотелось запомнить колорит, отношение цвета и формы, одного предмета к другому. Люди свалены вместе с вещами — меня этот мотив так захватил, что я решил: как только приеду домой, я тотчас же начну писать по наброскам эскиз, чтобы не утратить впечатления этого утра.

Приехав домой, я, не откладывая, начал работать над эскизом. Все то, что я видел и что хотелось передать, так ясно представлялось мне, что писать эскиз было легко. Написав эскиз, я принялся за картину; работа шла удачно. Картину назвал: «На палубе третьего класса» [78].

Вспоминаю, как однажды мне пришлось ехать по железной дороге в вагоне 3-го класса. Мое внимание привлекала сидевшая против меня очень молодая деревенская женщина, она кормила грудью ребенка,

а рядом со мной сидела старушка с добрым, кротким выражением лица — она смотрела на ребенка с какой-то жалостью, состраданием. Старушка разговаривала с молодой женщиной. Из их разговора я узнал, что молодая женщина едет в Москву в воспитательный дом, оставит там свое дитя, а сама поступит кормилицей в богатую семью и будет выкармливать чужого ребенка. Рядом с молодой женщиной, ближе к окну, сидела более пожилая женщина, которая везла своего сына в обучение к знакомому портному. Ее сын, мальчик лет десяти, сидел около окошечка и поглядывал на предметы, которые проносились мимо окна. Мне думалось, что вот молодая женщина, выкормив чужого ребенка, останется, вероятно, в этой семье как няня, а про своего родного ребенка забудет, потеряет его из виду. Я зачертил вагон в свой альбом, но делал это так, чтобы не было заметно со стороны сидящим здесь пассажирам, что я рисую с них. В Москве я сейчас же подыскал подходящих натурщиков и начал писать с них этюды к картине «В вагоне третьего класса»[79]. Сделав этюды, я стал работать над картиной. Мне хотелось передать в ней чувства матери, вынужденной из-за бедности навсегда расстаться со своим ребенком. Кажется, мне удалось передать это.

Весна. Растаял снег, земля почти высохла, только в глубине оврага снег еще держался. Я шел по проселочной дороге, рядом с дорогой тянулся большой барский парк, отделявшийся от дороги земляным валом, недалеко от дороги виднелся небольшой дом в стиле ампир. В парке несколько крестьянских женщин сгребали сухой лист, подбирали сучья, очевидно, сюда скоро должны приехать владельцы этой усадьбы. Люди готовились к приему господ. Кругом все было залито солнечным светом; от деревьев, от людей, работающих в парке, падали на землю прозрачные, голубовато-лиловые тени. Все было наполнено каким-то розовато-желтоватым светом. Это было величественное, красивое пробуждение весны, во всем окружающем было что-то чарующее, что-то вечное, неумирающее.

На другой же день я зашел к управляющему имением и попросил его разрешить мне написать парк, он разрешил. Я выбрал в парке место, которое больше всего мне нравилось, и начал писать этюд. На другой день я его закончил. То что особенно привлекало меня в парке, в этюде удалось передать. А женщин, работавших в парке, освещенных солнечным светом, я написал у себя на даче.

Главное в парке были эти солнечные светлые пятна и легкие тени, и лучи солнца были какие-то ласкающие, не палящие и сжигающие, как летние, когда не знаешь, куда деваться от жары.

На основании этих этюдов начал писать картину «Перед приездом господ»[80]. Мне казалось, что в картине мне удалось передать очарование весны. Иногда и жуткие минуты приходилось мне переживать, когда я бродил по полям и лесам нашей родины. Как-то я шел лесом: встречались красивые поляны, долины; я любовался, дышал свежим, немножко сыроватым воздухом леса; пахло лесными фиалками, медуницей. Но небо меня беспокоило: оно было желтовато-зеленым, с едва заметными облаками. Откуда-то издалека чуть слышно доносились раскаты грома. Лес замер, ни один лист на деревьях не шелохнулся. Раскаты грома приближались; изредка по верхушкам деревьев проносился шорох и потом опять все затихало. Но вот небо потемнело, облака, освещенные зловещим желто-зеленым светом, стали ниже; упало несколько крупных капель дождя, раскаты грома стали чаще, сильнее; лес зашумел, пошел сначала редкий, потом сильный дождь. Деревья метались, гнулись из стороны в сторону, дождь превратился в сплошной ливень. Со всех сторон, прямо над головой раздавались раскаты грома, все время сверкала молния. Было впечатление, что гроза разразилась и точно сосредоточилась в этой части леса. Беспрерывно кругом сверкали молнии и раздавались страшные удары грома, все усиливаясь и сливаясь в один сплошной гул. Ливень превратился в сплошной поток, раздавался треск ломающихся деревьев.

Но вот раскаты грома стали глуше, тише, они удалялись, ливень уменьшился, шум деревьев стал затихать; гроза кончалась — она уходила дальше. Стало светлее, дождь перестал; вся земля была залита водой: вода стояла в колеях дорог, в ямках, ложбинах, низинах — все было полно водой. Всюду валялись сломанные сучья, несколько осин и берез было сломано, только дубы и ели стояли, какие-то величественные, спокойные. Гроза прошла. Я вернулся домой, весь промокший, продрогший, поскорее переоделся и начал делать наброски к картине «Гроза приближается»[81]. Мне хотелось поскорее приняться за эту картину, чтобы передать в ней то настроение, какое я переживал перед приближением грозы. Предчувствие чего-то страшного, жуткого мне удалось передать в картине «Гроза приближается».

В восьмидесятых годах было сильное движение среди крестьян к переселению. Желание бросить родную землю и ехать куда-то, в далекие края, где легче жить, где земли много, вызывалось тем, что у многих крестьян земли было мало или земля была непригодная для хозяйства — болотистая или песчаная, требовавшая усиленного удобрения, а для этого нужно было иметь много скота, а также хороший выгон и хорошие места для покоса.

Я жил во Владимирской губернии, Шуйском уезде; деревня, где я жил, была бедная: земля — сплошной песок, урожай ржи — сам-третей. Скота мало — нет сена, нечем кормить. В самой деревне выгон был очень небольшой: косить, делать запас сена на зиму ездили за 25 верст, на реку Тезу, и там жили недели две, накашивали сена, ставили в стога, а как только выпадал снег, перевозили сено в деревню. Крестьяне жили впроголодь. Голод, нищета заставляли их бросать насиженное место, землю отцов и пускаться в далекий неизвестный путь.

Из деревни, где я жил, две крестьянских семьи решили ехать в Сибирь, там насчет земли было вольготней. Крестьяне, желая избавиться от голода, нищеты, ехали в эти привольные места «в надежде на лучшее». Предо мной встала так ясно картина — отъезд крестьян из деревни, — когда я провожал вместе с другими крестьянами эти две семьи в дальний путь, и я решил написать картину «В надежде на лучшее» [82].

К сожалению, в нашем русском искусстве из жизни переселенцев есть только две картины С. В. Иванова [83] «Переселенцы в вагоне» и «Смерть переселенца в степи».

Вообще все свои картины я писал под непосредственным впечатлением виденного, пережитого мною, и только то передавал, что наблюдал в окружающей меня жизни как в жанре, так и в пейзаже.

Не могу забыть, какое на меня сильное, глубокое впечатление произвели звуки, которые издавали улетающие журавли. Я шел среди полей по направлению к лесу. Был ясный осенний солнечный день. В голубом небе, по которому кое-где неслись белые облака, тянулись угольником журавли, их крик как будто звал в далекий, неведомый край. Березы, осины были одеты в чарующий желтовато-золотистый наряд. Но, несмотря на красоту колорита, в осенних мотивах есть что-то грустное, тоскливое. Находясь под впечатлением этой прогулки, я написал картину «Журавли улетают» [84].

Весна. Когда нет снега, земля почти просохла. Все наполнено теплым душистым воздухом; пахло прелым листом, кое-где пробивалась зеленая трава, по бокам проселочной дороги, по которой я шел, цвели кусты ивняка, издавая сладкий, медовый запах. Кругом раздавалось пение птиц. Причудливо рисуются на голубом фоне неба ажурные, с нераспустившимися почками верхушки берез, окрашенные в розовато-желтый цвет; голубовато-лиловые тени от деревьев тянутся, переплетаясь друг с другом, по влажной земле. Все наполнено теплым светом весеннего солнца. Сколько радости жизни в этом пробуждении природы. Я написал этюд и по нему начал писать картину «Голубая весна»[85]. Мне кажется, что в этой картине мне удалось передать захватившее меня чувство пробуждения жизни в природе. Картина находится в Третьяковской галерее.

Во все эпохи, во все времена среди людей шла борьба мировоззрений. Одно мировоззрение сменяло другое. Всегда было желание устроить жизнь человека как можно лучше, справедливее. Одни люди жили духовной жизнью, не придавая никакого значения личной жизни. Их преследовали за их убеждения, но они от своих убеждений не отступали, не отрекались и предпочитали смерть принять, чем отказаться от своей веры. Много было религиозных и общественных течений. Представители этих течений боролись друг с другом, отстаивали свои убеждения. В русском искусстве есть прекрасная картина Г. Г. Мясоедова[86] «Самосжигатели». Она находится в Третьяковской галерее. И мне хотелось передать в образах людей старого и нового поколения разные мировоззрения. Я взял для своей картины семью, где отец — старый бюрократ, проповедующий, что жить надо только для себя, любя свою профессию и свою семью, не принося окружающим людям никакого вреда, — и тогда всем людям будет жить хорошо. Дочь его глубоко убеждена, что личная жизнь должна быть на втором плане, что надо жить только для народа, помогая ему совершенствоваться в моральном отношении, — и тогда настанет царство небесное на земле, мечи перекуются на плуги и на земле настанет мир и «в человецах благоволение».

Я отыскал подходящих натурщиков, написал с них этюды и начал писать картину «Житейская проза»[87]. Дочь, отвернувшись от отца, сидит за столом около окна, не желая раздражать своими убеждениями отца, которого любит. Она смотрит в окно, тяжело переживая разлад

убеждений. А отец продолжает свои наставления, желая, как он думает, спасти дочь от заблуждений. Закончив картину, я послал ее на выставку передвижников, на выставке ее купил Третьяков для своей галереи.

Как-то я шел по проселочной дороге и старался поскорее дойти до деревни, где бы я мог укрыться от надвигавшейся грозы: уже начал накрапывать дождь. И только что я успел дойти до усадьбы деревни и укрыться под навес, где лежало немного сена, как хлынул дождь. Я переждал, пока пройдет дождь, вышел из-под навеса и пошел по дороге вдоль деревни. Все ухабы, колеи на дороге были полны водой, дождевые облака, крутясь и растягиваясь, уходили вдаль, отражаясь в лужах около дороги. У меня явилось желание написать картину «Прошла гроза». Дома я написал эскиз этой картины. А потом взял подходящий подрамник, наметил композицию пейзажа и под свежим впечатлением виденного начал писать; писать картину я начал довольно густо. В уходящих, удаляющихся грозовых облаках мне удалось передать движение. Прописав всю картину, я решил дать ей хорошенько просохнуть и потом закончить лессировкой. Через два или три дня после того, как я прописал всю картину, я простудился. Доктор нашел у меня гриппозное воспаление легких. Во время болезни меня навещали художники. Как-то пришли С. Г. Никифоров[88] и Я. Д. Минченков. Никифоров спросил меня, что я пишу, над чем работаю. Я ему ответил: «Пойдите в мастерскую, я там начал картину «Гроза прошла». Они пошли. Немного погодя вернулся Никифоров и говорит мне: «Как хорошо удалось вам передать движение облаков, эту сырость, прекрасная вещь». Они ушли. Дней через 5 или 6 я встал с постели и немного прошелся по комнате, где лежал. Дня через два пошел в мастерскую, посмотрел на картину и вижу, что движение в облаках есть, но уж очень грубо все намечено. Но заканчивать картину я не решился, чувствовал себя очень слабым. Окрепнув, я стал заканчивать картину, смягчая те места, где живопись была уж очень груба, но вдруг заметил, что бурное, тревожное настроение в облаках стало исчезать.

И чем дальше продолжал я работать, тем больше и больше картина становилась вялой, скучной; пробовал счистить и восстановить ее такой, какая она была в первый раз, — но это не удалось: краска, положенная позднее, соединилась с густо нанесенной раньше и удалить ее было трудно. Пробовал позднейшую живопись разбавить керосином и

удалить, но и это не удалось — свежая краска очень глубоко вошла в густые мазки прежней живописи.

Для меня стало ясно: картина испорчена, вышла заурядная, скучная. Я был очень огорчен неудачей. В первом, ранее набросанном эскизе была жизнь, красота и правда.

Попробовать второй раз приняться за этот мотив я не мог. Я уже не мог так глубоко его чувствовать, пережить, у меня уже не было для этого сил. Картину я уничтожил.

Какая нужна осторожность, когда приступаешь к заканчиванию картины!

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

В 1897 году я был приглашен Советом преподавателей в Училище живописи, ваяния и зодчества в качестве преподавателя по живописи. Весь состав преподавателей был новый: К. А. Савицкий [89], А. Е. Архипов, Л. О. Пастернак [90], С. Д. Милорадович [91], Н. А. Касаткин, А. М. Корин и В. Н. Бакшеев. Из прежних преподавателей был К. Н. Горский [92]. В. Е. Маковский и К. В. Лебедев [93] ушли в Академию художеств. В. Д. Поленов отказался идти в Академию.

Так что весь новый состав преподавателей состоял из художников-реалистов.

Когда К. А. Савицкий получил от Академии художеств предложение стать директором Пензенской школы и уехал в Пензу, на его место пригласили в натурный класс В. А. Серова [94]; потом состав преподавателей еще увеличился: были приглашены А. С. Степанов и И. И. Левитан. Левитан проработал только два года в Училище: у него обострилась болезнь сердца, и он умер. Тогда в пейзажную мастерскую вместо Левитана пригласили А. М. Васнецова. Потом в Училище живописи, ваяния и зодчества открылся новый класс, так называемый «высший», где работали, главным образом, с женской натурой, обнаженной и одетой. Руководить им предложили В. А. Серову, предполагая, что он будет один преподаватель в этом классе. Но В. А. Серов заявил, чтобы и в этом классе преподаватели работали через месяц, т. е. один месяц руководит он — Серов, а на следующий месяц другой преподаватель и предложил пригласить К. А. Коровина. Таким образом, в

высшем, как и в других классах, было два преподавателя. В натурном классе А. Е. Архипов и Л. О. Пастернак, которого перевели из фигурного на место Серова. Серов перешел в высший класс, а в фигурный, вместо Пастернака, перевели Н. А. Касаткина, который до этого вел вместе со мной начальный класс. В начальный (вместо Касаткина) был приглашен С. В. Иванов, с ним я и вел начальный первый класс и во вновь открытом общеобразовательном отделении. Потом начальный класс был закрыт, я и Иванов преподавали в общеобразовательном отделении. В общеобразовательном отделении было четыре класса. Они открывались постепенно — сначала первый, потом второй и так до четвертого класса. Были приглашены для двух классов еще два преподавателя: С. В. Малютин и Н. А. Клодт[95], а потом, когда Серов (проработав в Училище 13 лет) ушел, на его место перевели в высший класс С. В. Малютина. Вместо Малютина пригласили С. А. Коровина. Так что вместо 8 преподавателей их стало 16.

Все преподаватели были художники-реалисты, и о задачах искусства живописи и при оценке работ учащихся, которые происходили каждый месяц, у нас разногласия не было.

Занимались мы 7 месяцев: 4 до праздника Рождества и 3 — после. На шестой неделе великого поста, в субботу, занятия по искусству живописи, рисунку и скульптуре прекращались, а также в мастерских пейзажа и животных.

Какие прекрасные условия были созданы для преподавателей Училища живописи, ваяния и зодчества: в каждом классе было два преподавателя, они занимались, чередуясь, по одному месяцу. В году у нас было до Рождества 4 месяца и во второй половине года, после ученической выставки с 7 января — 3 месяца. Так что преподаватель был занят в Училище в течение одного года 4 месяца, а следующего года — 3 месяца. Тот преподаватель, который начинал работать в сентябре, работал четыре месяца, а на следующий год начинал другой преподаватель, также с 1-го сентября.

Такая система преподавания давала возможность в год работать творчески 9 месяцев, а на другой год — 8 месяцев.

Самая напряженная и утомительная работа была в Училище во время годичных экзаменов, когда оценивались работы учащихся за год во всех классах как по рисунку, так и по живописи; а в Училище было

одиннадцать классов, и надо было просмотреть работы каждого ученика и поставить отметки. Во время просмотра работ учащихся меня поражала энергия В. А. Серова: он всегда был рядом с преподавателем. в классе которого просматривались работы; он очень верно определял достоинства и недостатки в работах учащихся. Часть преподавателей уставала и садилась на табуретки, а 7—8 преподавателей продолжали просматривать работы и ставили отметки. Серов никогда не отдыхал, начиная с начального класса и кончая мастерскими, он все время был рядом с преподавателем класса и очень внимательно разбирал работы учащихся. Когда он решил уйти из Училища, мы, преподаватели. устроили ему прощальный вечер. Все просили его остаться, он решительно отказался.

— Я устал, — говорил Серов. — Я отдавал себя всего делу преподавания, с мясом и кровью, но больше не могу.

Это была, конечно, большая потеря для Училища.

Серов был совершено беспристрастным в оценке работ учащихся. у него не было любимцев, относился ко всем объективно. Все преподаватели любили и уважали его; с его уходом мы почувствовали, что ушел главный руководитель, понимающий живопись и рисунок. Он при оценке работ учащихся ясно видел, что это работы — творческие или же ремесленные, бездушные.

Просмотр работ учащихся мы начинали с 10 утра и оканчивали в час дня. Потом перерыв — завтракали, и с 2-х часов продолжали работу до 7 вечера.

Помню, как-то раз входим в фигурный класс, в котором дежурным преподавателем был Н. А. Касаткин, и видим, что одна из досок, на которых обыкновенно ученики прикалывали свои этюды, была снята с мольберта и поставлена к стене. Серов обратился к помощнику инспектора, который записывал отметки за работы учащихся в журнал. Очень часто работы учащихся снимались с мольберта и не экзаменовались. потому что ученик не внес плату за ученье — плата была небольшая (15 рублей за полугодие). Касаткин на вопрос Серова ответил: «Это я снял работу, потому что я поставил для учеников следующую задачу: написать женщину, задрапированную в белую ткань и освещенную с одной стороны холодным светом из окна, а с другой стороны, теневой, освещенную теплым светом от керосиновой лампы; теневую сторону,



Преподаватели Училища живописи, ваяния и зодчества

освещенную теплым светом, написать охрами, не употребляя кадмиума: В. Половинкин [96], работу которого я снял, употреблял кадмиум. Поэтому я ее и снял». Серов обратился к обслуживающему этот класс человеку и сказал: «Никифор, поставь эту работу на мольберт». Никифор поставил. Этюд был хороший. Серов посмотрел на работу и сказал: «Первая категория». — «Позвольте, — возразил Касаткин, — в какое же положение вы ставите меня перед учащимися?» — «Мы вас не ставим, — ответил Серов, — вы сами поставили себя. Можно поставить натуру для живописи масляными красками или для акварели, для темперы. Но такую задачу ставить, как поставили вы, — нельзя». Весь состав преподавателей согласился с оценкой, предложенной Серовым. Половинкину поставили первую категорию.

Какое прекрасное было Училище живописи, ваяния и зодчества! Как хорошо была проработана программа Училища, какая последова-

тельность в области приобретения знаний по живописи, рисунку и скульптуре! И какие талантливые, выдающиеся художники вышли из этого Училища: И. И. Шишкин, А. К. Саврасов, В. Е. Маковский, К. Е. Маковский, И. М. Прянишников, В. А. Серов, В. С. Смирнов, Н. А. Касаткин, М. В. Нестеров, А. Е. Архипов, И. И. Левитан, А. С. Степанов, братья С. и К. Коровины, А. Н. Рябушкин, С. В. Иванов, С. В. Малютин, С. М. Волнухин, А. М. Корин, В. Н. Мешков [97], Н. П. Богданов-Бельский.

Но вот в мире искусства началось брожение, новые веяния. Я был в Училище живописи, ваяния и зодчества, в комнате преподавателей, когда вошел Сергей Васильевич Иванов, какой-то подавленный и чем-то удрученный, поздоровался со мной и говорит: «Вы видите, что делается кругом, мы, реалисты, не нужны».

«Сергей Васильевич, поверьте, что это все чепуха, народу искусство Бурлюков [98] не нужно, оно будет выброшено», — ответил я.

В 1918 году начались реформы в Училище живописи, ваяния и зодчества, классы были уничтожены, последовательное изучение предметов стало считаться ненужным; были созданы общие мастерские, туда поступали все, кто только хотел, никаких экзаменов: поступали люди, ничего не знающие, рисовать и писать не умевшие, преподаватели выбирались учениками: тот художник, который получил 20 голосов, имел право быть преподавателем в мастерской.

Учащиеся выбрали во всех мастерских художников-реалистов: К. А. Коровина, С. В. Малютина, А. Е. Архипова, В. Н. Бакшеева, А. М. Васнецова, В. Н. Мешкова. Но дирекции этих мастерских (директором был И. И. Машков [99]) не понравился такой преподавательский состав. По его настоянию, из художников-реалистов в Училище оставили К. А. Коровина, А. Е. Архипова, С. В. Малютина, а в другие мастерские были назначены руководителями Малевич, Штеренберг и прочие им подобные.

Что же вообще делалось в мире искусства? В двадцатых годах группа художников, последователей упадочного западного искусства: Бурлюк, Малевич [100], Штеренберг [101] — говорили, что И. Е. Репина, В. Е. Маковского и всех вообще художников-реалистов надо выбросить за борт, они теперь не нужны. Теперь нужна новая живопись, отвечающая нашей великой эпохе. В чем же выражалась эта новая живопись?



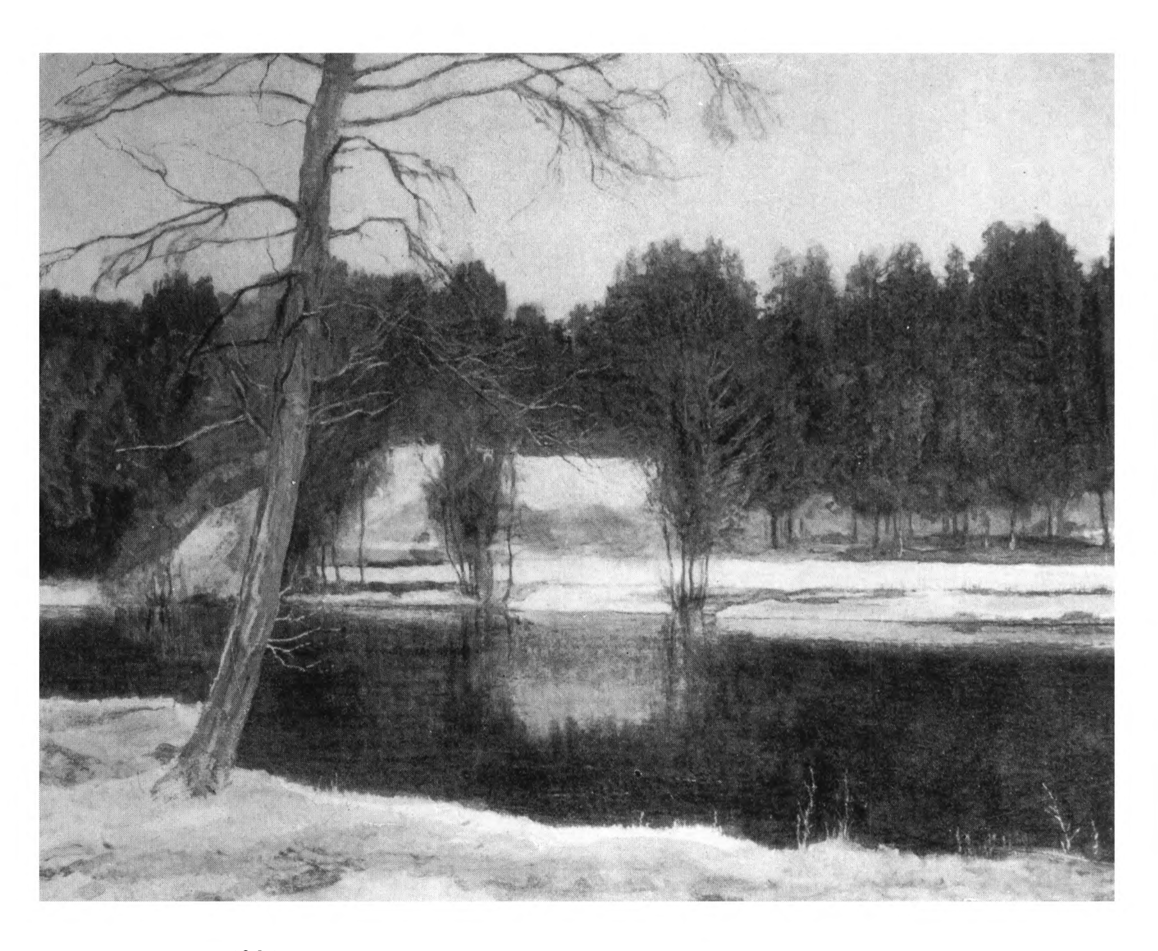
На солнышке. *1925*



Голубая весна. *1930*



Летний вечер. Этюд. *1935*



Последний снег. *1936*

На выставках «Бубнового валета», «Голубой розы», «Ослиного хвоста» были такие картины: на одной были прибиты какие-то дощечки, окурки папирос, жестянки, а на другой весь холст был исчерчен какими-то наклонными вертикальными линиями, на правой и на левой стороне холста были написаны какие-то домики, в общем будто бы представляющие какую-то улицу. Я попросил стоявшего рядом со мной художника — члена этой выставки — рассказать мне содержание этой картины.

«Наклонные линии — это провода: телеграфные, телефонные, электрические, а вертикальные — это столбы, на которых эти провода держатся: ведь вы, когда выходите из дома, то прежде всего видите эти провода; вообще все наши картины — это пока начало, из которого должно развиться великое монументальное искусство, отражающее нашу новую жизнь».

Один очень талантливый молодой художник М. Ф. Ларионов [102] написал картину «В парикмахерской». Все люди, находящиеся в парикмахерской, были написаны и нарисованы крайне примитивно. Когда я стал более внимательно рассматривать картину, то обнаружил, что у всех людей написаны глаза и носы, а рта не было. Я спросил Ларионова, почему он так написал? Он мне ответил: «Да в парикмахерской ведь все молчат, ртов не надо».

В Училище живописи, ваяния и зодчества происходило что-то совершенно непонятное: все античные, гипсовые фигуры выбрасывались, их разбивали. В школе не было никаких программ преподавания, не было и классов, только свободные мастерские, куда поступали все, кто только хотел. Никаких экзаменов. Я не знаю, как бы мы — художники-реалисты — выбрались из этой трясины, если бы Коммунистическая партия не показала дорогу, по которой должно идти искусство: все, что вы, «новаторы», делаете, никуда не годится, народу не нужно и не понятно; надо работать так, как работали Репин, Верещагин, Суриков и другие художники-реалисты.

Это было у нас, в Москве, то же происходило и в Ленинграде. Вот что писал мне оттуда А. В. Маковский [103], привожу его письмо.

«Петроград. 4 февраля 1919 г. Дорогой друг Василий Николаевич! Давно, очень давно не писал Вам, но настроение такое, что писать и не хочется да и что напишешь? Все пусто, темно. Все рассыпалось, расползлось как-то во все стороны. Нашего дорогого Товарищества уже

как будто не существует, и когда мы возродимся, как феникс из пепла, — даже предсказать трудно хотя бы приблизительно; но все же надеюсь, что настанет такой момент, когда и мы сможем начать снова жить. Ведь мы всегда были организацией для народа и если не вполне, то почти народной. Казалось бы, в нас должна была сохраниться нужда, необходимость, но право, когда горит дом со всех четырех сторон, то где тут вытаскивать какую-нибудь старую удобную вещь — не до нее и не до них. Нам от этого не легче. Как мы переживем это тяжелое время? Это вопрос. Может быть, эта прекрасная старая вещь и погибнет во время пожара. А может быть и уцелеет? А как Вы думаете? Что Вам сообщить о Питере и о нашей жизни? О личной жизни я не стану говорить, что в Питере, что в Москве, —один черт на дьяволе. Скучно говорить, да и нового ничего не скажешь. Сидим по своим дырьям, голодаем, холодаем и мечтаем, как бы заработать грош.

Общественная жизнь более интересна. У нас организовался Союз (1-й трудовой профессиональный Союз художников), членов в нем 300 человек, приняты в Союз Союза рабочих, есть надежда кое-что сделать, пока немного облегчим жизнь художников в смысле таскания по всяким учреждениям по всевозможным делам личным, и только. Находимся в периоде организации, но ярких надежд на жизнь у меня мало. Вы знаете художников, ведь в массе это дети, самолюбивые и себялюбивые, вздорные и совершенно непрактичные. Последствия из этих качеств вытекающие — неважные. Пока что ни с места, а только себе портим. Что дальше, не знаю, но надежд богатых у меня нет. В будущем у нас маниловские проекты, а пока жратвенный вопрос очень острый и никак не разрешается. Ну, все-таки живем, собираемся, спорим и хоть ничего не выходит, но все-таки чувствуется жизнь. Выставок частных нет никаких, но зато готовимся к открытию выставки, устраиваемой Коллегией по делам искусств. Это обстоит так. Идея эта родилась в июле месяце, когда я был в Плёсе. Без меня оставшиеся товарищи решили примкнуть к этой выставке, и мы все решили участвовать, чтобы не быть обвиненными в саботаже. Коллегия решила открыть выставку в половине декабря 1918 года. Вещи мы доставили. Но и только. Дело не двигается вперед ни на шаг. Все левые партии, т. е. мирискусники, декаденты, кубисты, футуристы и прочие «исты», широко выставились, нам места не оставили и, что всего лучше,

избрали из себя комиссию, которая друг у друга и накупила вещей. В деньгах не стеснялись. На этом дело и стало. На митингах, устроенных Союзом (их было 4), говорили представители рабочих, которые открыто заявили, что им футуризма не надо, что это прихлебатели обанкротившейся буржуазии и т. д. Одним словом, они получили то, что они стоят. Когда мы, передвижники, поставили рядом свои вещи (частью, еще не все), то эти господа ясно увидели, что конкурировать им с нами перед лицом народа не только нельзя, но прямо опасно для них, смертельно, и вот, чтобы скрыть покупки и всякие свои действия, они решили тормозить, насколько возможно, открытие выставки, что пока исполняют доблестно. Вот уже более шести недель, что наши вещи доставлены, но часть их до сих пор не повешена, а другим обществам они не дают места, предполагая перевести их в другое помещение. Союз решил встать на борьбу с Коллегией, и вот от всех обществ посланы в Союз Союзов заявления с жалобами на действия Коллегии. Что из этого выйдет — увидим. Если что-либо будет интересное — напишу».

Вот что происходило на фронте искусства. Какой-то тяжелый кошмар... Я вспомнил тогда слова С. В. Иванова.

Конечно, я вполне был согласен с С. В. Ивановым, что в данное время мы реалисты-художники не нужны. И я уехал в деревню, к себе на дачу; занялся вместе с женой и дочерью сельским хозяйством, и мы жили в течение шести лет как рядовые крестьяне — обрабатывали землю, имели лошадь, корову; в свободное от занятий по сельскому хозяйству время я писал этюды, делал эскизы.

Летом ко мне на дачу приехал один товарищ, художник, и сказал, что в Москве сейчас есть работа для художников-реалистов; я жил в 30 верстах от Москвы. Поехал в Москву и художник А. В. Григорьев [104], дал мне заказ на лубочные картинки и картинки для стенных календарей такого содержания: деревенский сторож, обучение грамоте в избах-читальнях. Это было началом зарождения реализма. Зимой на даче было скучно, особенно по вечерам, днем я работал по живописи или охотился с гончими. Летом было интересней: у меня жил в течение пяти лет, каждое лето, мой друг художник М. В. Нестеров. Я и Михаил Васильевич очень любили природу и часто, когда я был свободен от хозяйственных работ, ходили вместе по полям, перелескам, по лесу, наслаждались окружающей природой. Нестеров жил вместе со своей

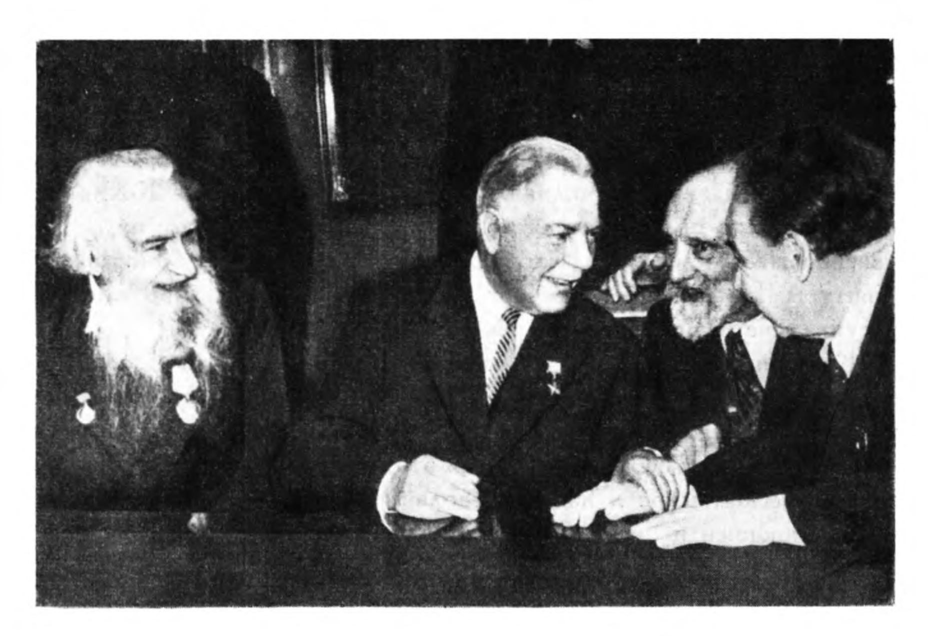
семьей — жена, дочь и сын, приезжал рано весной и уезжал поздно осенью.

Когда явилась возможность нам, реалистам-художникам, работать в Москве, я решил снова перебраться в Москву.

В эти шесть лет в Училище произошли большие перемены: Училище живописи, ваяния и зодчества было переведено с Мясницкой на Рождественку, в помещение Строгановского училища, а Строгановское училище было переведено еще куда-то. Мне было жаль старого помещения Училища. Оно было кому-то отдано. Там были прекрасные, большие светлые классы для живописи и архитектуры, большое помещение занимала драгоценная библиотека. Во время переезда с Мясницкой пропало много имущества: драпировок, которые употреблялись, когда ставили натуру, пропало много костюмов, между ними были и очень ценные: костюм боярина из голубого генуэзского бархата, отделанный



В. Н. Бакшеев в Училище имени 1905 года (*около 1954—1955 гг.*)



К. Е. Ворошилов с В. Н. Бакшеевым в 1958 году (после вручения ему второго ордена Ленина). Слева — С. Т. Коненков. Справа — А. М. Герасимов

ссбольим мехом, костюм царевны из серебряной парчи, 18 платков шелковых с узорами золотом и серебром 16—17 веков. Среди пропавших вещей была работа А. Я. Головина: череп лошади, висящий на фоне красной с золотом парчи и моя — «Волк», написанный в натуральную величину. Эти работы были выполнены в классе В. Д. Поленова. Пропало много картин и между ними копия Сикстинской мадонны Рафаэля, сделанная профессором Егоровым [105]. Евграф Семенович Сорокин говорил нам, что это такая хорошая копия, что трудно отличить от оригинала. Егоров работал над ней в течение двух лет. В Училище была очень большая коллекция картин—оригиналов и хороших копий. Были оригиналы Айвазовского, Саврасова и других.

Вскоре по приезде моем в Москву мне предложили место преподавателя в институте по повышению квалификации художников. Это было, приблизительно, в 1934—1935 годах. Я проработал в институте в течение семи лет. В институте часто менялись директора. Последним был директор Веселовский [106], он сумел доказать начальству, что вообще

такой институт не нужен. Веселовского послушались, и институт был закрыт.

Потом мне предложили преподавать живопись и рисунок в Училище имени 1905 года [107]. Ко мне в 1945 году приехал директор Художественно-промышленного училища имени М. И. Калинина Кочин [108] и предложил место преподавателя живописи на педагогическом отделении. В течение шести лет я заведовал кафедрой живописи, рисования и скульптуры. Но из-за болезни ног продолжать преподавание живописи и рисунка мне было трудно.

В Калининском училище, а также в Училище имени 1905 года лучшими преподавателями были бывшие ученики института по повышению квалификации художников.

Я очень рад, что вся разруха, весь этот дикий кошмар, который был в педагогическом мире в начале революции, исчез бесследно и преподавание живописи и рисования пошло по правильному пути.

ВСТРЕЧИ

Как-то вечером, зимой, у меня были В. Е. Маковский и И. П. Похитонов [109]. Сидели мы у меня в мастерской, на одной из стен мастерской висел этюд Похитонова.

— Ведь это ваш этюд, Иван Павлович, но только он не подписан,— сказал я, обращаясь к Похитонову. Снял этюд и подал его Похитонову.

— Да, это мой этюд; дайте мне вашу палитру, я подпишу.

Я дал Похитонову палитру и маленькую колонковую кисточку. Он взял палитру и стал соединять темную, жженую охру с кобальтом синим.

— Иван Павлович, — обратился я к Похитонову, — вот на палитре тут есть кость.

— Нет, я подписываю свои работы, соединяя темную, жженую охру с синим кобальтом.

У него был такой случай: он получил телеграмму из Нью-Йорка с просьбой приехать и определить, действительно ли картины, которые приобретает музей, написаны Похитоновым или это подделка. Музей все оплачивал: проезд и прочее. Похитонов едет из Бельгии, где он жил, в Нью-Йорк, едет в музей, ему показывают две работы, подписанные его

именем. Похитонов посмотрел и говорит: «Обе работы мои, но на всякий случай давайте сделаем анализ подписи. Делают анализ — первая подписана охрой и кобальтом, а вторая — костью. Но живопись и подпись были так близки по технике, что я совершенно не сомневался, что обе работы мои».

Я не знаю, почему у нас в России Похитонов не пользуется такой популярностью, как за границей. И. Е. Репин, В. Е. Маковский, К. А. Савицкий очень высоко ценили Похитонова.

«Это какой-то чародей-художник, так мастерски, виртуозно сделано; как он пишет — никак не поймешь: счищено, потом опять написано сверху. Чародей!» — так говорил про Похитонова Репин. Он был от Похитонова в восторге и очень высоко ценил его произведения.

Помню, в одной галерее у частного лица я видел картину Похитонова, небольшого размера сантиметров 18 на 16. Старая березовая аллея тянется по полю, проселочная дорога заросла, а справа и слева от этой дороги березы, размером около полутора сантиметров каждая. И все они имеют свой характер, свою индивидуальность. Как они написаны — непостижимо; художник как-то мазнул, а в этом мазке все есть: и ствол березы, и сучья, ветки. Это какое-то волшебство!

У большинства художников видно, как написано можно разгадать технику, а у Похитонова не поймешь: намазано, счищено и сверху опять писано. А все живет, дышит. Это действительно какой-то чародей.

* * *

В 1948 году в Доме работников искусств открылась выставка картин из частных собраний В. Е. Маковского.

Проходя по выставке и рассматривая картины, я был поражен той жизненной правдой, какую увидел в его картинах. Одна из них, которая называлась, кажется, «На пороге к делу», произвела на меня потрясающее впечатление, я долго стоял перед ней. На картине была написана крестьянская усадьба; весь двор залит солнечным светом, среди двора самодельный стол: вбиты четыре столбика, на них лежит щиток из дощечек, прибитых к столбикам. Около стола сидит на скамейке, облокотившись на стол, молодая интеллигентная женщина. На столе лежат свежие огурцы, яйца, хлеб. Но женщина до них не дотрагивается, она вся погружена в глубокое размышление: что ее ждет там, впереди, куда

она едет? какие условия? как ее примут? какая среда будет ее окружать? Мужичок вводит во двор тощую лошаденку, чтобы запрячь ее в телегу и везти барышню по назначению. Это картина — прямо кусок жизни. И как жаль, что такое большое произведение живописи находится в частных руках, а не в Третьяковской галерее.

Обойдя выставку, я сел на диванчик и стал вспоминать о Владимире Егоровиче, с первого дня моего знакомства с ним, когда я был учеником натурного класса. Потом я ближе познакомился с Владимиром Егоровичем и, будучи уже членом Товарищества передвижников, я часто бывал у него.

Маковский был всесторонне одаренный человек: он хорошо пел — у него был небольшой, но очень приятный баритон, увлекался игрой на скрипке, и у него часто собирались художники, и всегда составлялся квартет: П. А. Брюллов [110], Г. Г. Мясоедов, Я. Д. Минченков и В. Е. Маковский. Маковский был очень общительным, гостеприимным, всегда радушно относился к своим гостям; все присутствующие чувствовали себя у Маковского непринужденно, легко, будто у себя дома.

Когда открывалась выставка картин Товарищества передвижников в Петербурге, то в день открытия Товарищество устраивало вечером обед. И вот на одном из таких вечеров В. Е. Маковский пел, аккомпанируя себе на гитаре. В. Д. Поленов сказал, что Маковский так прекрасно поет, что он ему все прощает, все недоразумения, несогласия, существующие между ними.

В оценке живописных работ Поленов часто расходился с В. Е. Маковским. Так, например, Маковский очень высоко оценивал работы художника Афанасьева [111], члена Товарищества передвижников, а Поленов к работам Афанасьева относился отрицательно.

Меня особенно поражало мастерство Маковского, виртуозность его живописи — как все свободно, легко написано! В картинах Маковского нет статистов — все живые люди, какая глубокая наблюдательность, как все правдиво, все верно! Какое разнообразие типов, у каждого своя психология. Его картины «Любители соловьев», «Дама благотворительница», «Крах банка». Во всех слоях общества Маковский умел взять самое интересное, самое характерное.

К фабричному в Москве приехала из деревни жена с ребенком; в в деревне жить трудно, бедно, и вот жена приехала к мужу, чтобы он



Тихий вечер. 1952

помог ей в ее безвыходном положении. А муж навеселе, картуз сдвинут на затылок, играет на гармошке — ему плевать на деревню: бедность, несчастья жены его мало трогают.

А какую тяжелую драму вы видите на картине Маковского «Ходынка». На земле лежат трупы людей, покрытых рогожей, часть рогожи поднята; старик, стоящий около трупов, отвернулся — он боится увидеть своих родных детей, раздавленных, погибших, и он оттягивает эту страшную минуту, боится увидеть и пережить весь ужас правды. Да, это художник, который передает всю глубину человеческих переживаний.

Как-то я встретил в Третьяковской галерее И. И. Левитана, и мы вместе стали рассматривать картины. Дойдя до зала, где висели картины В. Е. Маковского, я сказал Левитану: «Вы не совсем объективно относитесь к этому художнику, а ведь это большой художник, посмотрите его «Любители соловьев» — ведь это Тургенев в живописи, или его «Крах банка», «Объяснение в любви» и «Дама благотворительница». Вот небольшая картина: «Двадцатое число» — как написан стол, табуретка, как написан этот кутнувший чиновник, который прокутил все свое жалованье, и его жена, стоящая перед ним с открытым пустым кошельком. Поставьте эту картину рядом с Кнаусом [112], Менцелем [113], Месонье [114] и она выдержит». — «Да, это безусловно прекрасная вещь», — ответил Левитан.

В. Е. Маковский писал мне после ухода из Академии художеств, что хочет заняться офортом и жалеет, что раньше не сделал этого. Когда я приезжал в Петроград на устройство и открытие передвижной выставки Товарищества, я часто по вечерам бывал у Владимира Егоровича, и он показывал мне свои альбомы: там были акварели и, главным образом, рисунки карандашом и пером. Прекрасные рисунки, наброски, в них было так много жизненной правды. Судя по этим работам, конечно, Владимир Егорович дал бы чудесные офорты. Но не суждено было осуществиться этим мечтам: Владимир Егорович захворал черной оспой и умер. Ушел замечательный художник-психолог.

* * *

Один из основателей Товарищества передвижных художественных выставок Григорий Григорьевич Мясоедов обратился ко мне с просьбой попозировать ему для одной из его картин — я согласился. Во



В. Н. Бакшеев (*около 1946—1947 гг.*)

время сеансов я сказал: «Григорий Григорьевич, какой ваш сын Иван талантливый, одаренный юноша».

«Ах, Ваня — это мое несчастье», — ответил Григорий Григорьевич.

Я, конечно, не стал его расспрашивать, в чем заключается «несчастье». Сын Г. Г. Мясоедова учился в Училище живописи, ваяния и зодчества, на Мясницкой улице, в Москве. Занимался в классе, в котором были руководителями Н. А. Касаткин и я.

Иван Мясоедов все время, когда я был в Училище, получал за работы в классе первые номера как по живописи, так и по рисунку. Это был очень красивый юноша, прекрасно сложенный и обладавший большой физической силой. Однажды, во время большой перемены, в Училище в преподавательскую комнату, где был директор Училища князь Львов и преподаватели, вошел Кузьма, один из низших служащих, обслуживающих классы, — он был перевязан железной кочергой как поясом. Кузьма обратился к директору с просьбой, чтобы князь Львов приказал Ивану Мясоедову развязать железный пояс.

По окончании курса в Училище Иван Мясоедов поступил в Академию художеств. Окончил с большой золотой медалью за программу «Поход аргонавтов» и получил заграничную поездку на три года.

Во время своего пребывания за границей — в Италии, в одном из ее городов Мясоедов зашел в цирк. Там на арене выступал знаменитый мировой силач, демонстрируя свою силу, поднимал большие тяжести.

Директор цирка просил, чтобы из публики вышли зрители и удостоверились, что это не бутафория, а действительно тяжелые вещи. Несколько человек вышли на арену и убедились, что все предметы были из чугуна и железа, большой тяжести. Между вышедшими был и Мясоедов. Директор объявил, что любой из зрителей, поднявший одну из этих тяжестей, получит денежную премию. Никто не решался. Тогда из толпы зрителей, находившихся на арене, вышел Мясоедов и проделал все приемы с этими тяжестями, которые показывал и мировой силач. Директор выдал ему объявленную премию. Мясоедов, взяв деньги, обратился к директору и заявил: «Жертвую эти деньги в пользу пострадавших Мессины». В то время было большое землетрясение в Мессине и было много пострадавших. Раздался взрыв аплодисментов, рев восторга. Вот чего боялся, в чем заключалось «несчастье» Григория Григорьевича. Он боялся, что его сын пойдет по пути артистов цирка и бросит живопись. Это было страшно тяжело для Григория Григорьевича.

Григорий Григорьевич Мясоедов был глубоко идейным художником. Он признавал живопись, заключающую в себе мысль, идею. Такова его картина «Земство обедает»: яркий солнечный день, на тротуаре, около крыльца, над которым вывеска «Земская управа», расположились крестьяне в потертых серых армяках, в лаптях: крестьяне-заседатели обедают — перед ними зеленый лук, огурцы, яйца, черный хлеб и в крынках квас.

Очень сильное, тяжелое впечатление производит картина «Самосжигатели». Люди, не понимающие учения Христа, по существу, отдают свою жизнь за обряды: надо креститься двумя перстами, а не тремя, и они не хотят отступать от этого, сжигают себя. Большая сила воли, но направленная по ложному пути.

Интересна была картина «В салоне княгини Зинаиды Волконской». Прекрасно передана эпоха 30—40-х годов XIX века; Мицкевич читает свои произведения, среди слушателей — Пушкин, Чаадаев и другие.

Очень выразительны типажи, хорошо передано вечернее освещение комнат. Его пейзаж «Гроза прошла» — первоклассное произведение. На первом плане мокрая, поникшая темная рожь, с колосьями, согнувшимися под тяжестью дождевой влаги до самой земли; посреди ржи вьется тропинка и по ней плетется удаляющийся странник. Вечернее золотистое небо, вдали на горизонте видна темная ушедшая дождевая туча. Все насыщено сыростью, влагой. В этой картине передана одухотворенная внутренняя жизнь природы, нечто вечное, не умирающее. Мясоедов был большой, глубокий и чуткий художник, любивший и по-настоящему понимавший природу.

* * *

Ко мне на дачу — по Брянской железной дороге деревня Зайцево, в тридцати километрах от Москвы — летом, осенью и весной часто приезжал Милорадович Сергей Дмитриевич, преподаватель живописи и рисунка в Училище живописи, ваяния и зодчества: «подышать чистым воздухом», — как он говорил.

В течение трех лет он работал над исторической картиной: «Осада Троице-Сергиевой лавры поляками». Спокойный, уравновешенный, с ним было очень приятно говорить о живописи. У него был широкий кругозор, он одинаково любил и понимал пейзаж, бытовой жанр и исторический. Для картины «Осада Троице-Сергиевой лавры поляками» был очень тщательно разработан эскиз, написаны этюды. Картина была довольно больших размеров 3,12×5 аршин. Прекрасно было передано раннее утро: все в дыму, и сквозь дым пробивались розовые лучи восходящего солнца, освещая купола собора. Правдиво были переданы монахи, полные энергии, движения. Во время работы над картиной к Милорадовичу часто приезжал П. М. Третьяков. Когда Милорадович кончил картину, Третьяков пожелал приобрести ее для своей галереи и спросил Милорадовича, во сколько он ее оценивает? Сергей Дмитриевич сказал, что стоимость он определяет в четыре тысячи. «Такой суммы я вам дать не могу, — сказал Третьяков. — Я могу предложить три тысячи пятьсот рублей. Вы знаете, что я покупаю не для себя, а для галереи, которую предполагаю передать городу».

Милорадович не согласился. Сколько я ни уговаривал Сергея Дмитриевича уступить картину Третьякову, он не соглашался.

В галерее картину увидят тысячи посетителей, а если она попадет в частные руки, ее увидят очень немногие.

Никакие уговоры не действовали. Милорадович поставил ее на очередную передвижную выставку, и картина накануне открытия выставки была приобретена за четыре тысячи великим князем Константином Константиновичем. Где она сейчас, неизвестно.

В Третьяковской галерее есть только очень хороший, вполне законченный эскиз этой картины.

И еще мне особенно жаль, что в Третьяковскую галерею не попала картина Н. П. Богданова-Бельского «Новые владельцы». Это картина из эпохи семидесятых-восьмидесятых годов, когда дворянство нищало, разорялось, а на смену ему шел «чумазый», как писал Глеб Успенский.

Эпоха обнищания, разорения дворянства прекрасно передана в литературе в произведениях Глеба Успенского, Антона Павловича Чехова, Ивана Бунина... А в живописи из этой эпохи есть только картина В. Максимова [115] «Все в прошлом». И картина Н. П. Богданова-Бельского еще резче, характерней подчеркнула бы эту эпоху.

В картине «Новые владельцы» действие происходит в одной из зал старинного барского дома; среди зала на первом плане овальный стол красного дерева, на нем стоит медный самовар, лежат огурцы, черный хлеб, на тарелке селедка; за столом сидит хозяин в розовой рубахе, в жилете, через который тянется золотая цепь, лет пятидесяти, с большой рыжей бородой, пьет с блюдечка чай. Рядом с ним — старший сын, лет двадцати пяти; около него, на первом плане, подросток, а налево, в профиль, сидит хозяйка в повойнике и разливает чай, рядом с ней — дочь. Сидят в креслах красного дерева, часть кресла покрыта золотом. Перед этой картиной, которая была выставлена на выставке Товарищества передвижников, стояли В. И. Суриков, Я. Д. Минченков и я. Суриков очень внимательно смотрел на картину и потом сказал:

— Ить точно раки впились в мертвое тело, страшно!

Картина была больших размеров, хорошо нарисована, написана, люди были взяты в натуральную величину.

В это время на выставке «Мир искусства» была выставлена картина З. Е. Серебряковой [116], которая была куплена Третьяковской закупочной комиссией. Во главе этой комиссии стоял Остроухов И. С. [117]. И мне

совершенно непонятно, как такое произведение, как «Новые владельцы», не было приобретено для Третьяковской галереи, а очень посредственный этюд «Девушка заплетает косу» Серебряковой приобретен галереей и находится там до сих пор.

* * *

Как становится грустно, когда я вспоминаю своего самого близкого друга — Корина Алексея Михайловича. Это был прекрасный, душевный человек. Среднего роста, с добрыми темно-серыми глазами, глядящими из-под больших, нависших бровей. Я не помню, чтобы Корин на кого-нибудь рассердился, повысил голос: всегда спокойный, радушный, застенчивый. Он очень хорошо рисовал, живопись у него была свободная, легкая, он прекрасно видел форму, цвет. Работал Алексей Михайлович, главным образом, в области портрета, также и в области бытового жанра, писал пейзажи, натюрморты и много уделял времени работе в церквах по росписи. В Болгарии в соборе св. Софии он написал половину главного иконостаса, на одной из стен собора написал «Вознесение Христа» довольно большого размера — 8 на 15 аршин. В соборе св. Софии он работал шесть лет; главным образом в летнее время, так как в зимнее время занимался в Москве, в Училище живописи, ваяния и зодчества — преподавал живопись и рисунок.

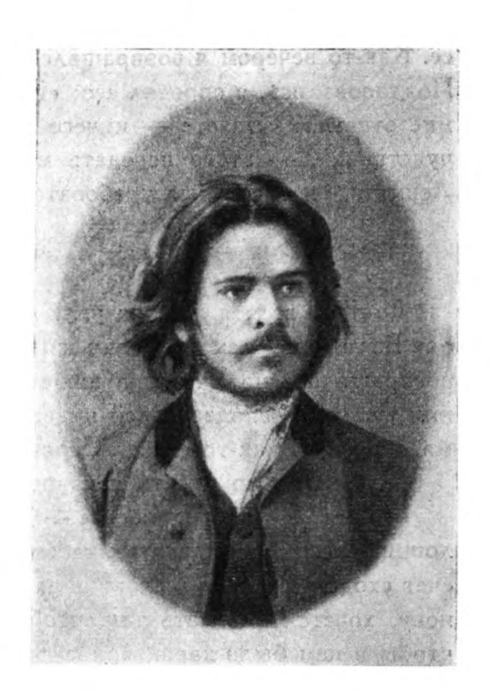
Я в Болгарии не был и не видел живописи в соборе св. Софии, но эскиз «Вознесения» я видел у Корина в Москве. Очень интересный эскиз по колориту и композиции. В складках одежды, в положении рук, ног передана легкость вознесения.

В Третьяковской галерее у Корина есть картина «Больной художник». Превосходная картина. Это не только внешний портрет больного художника, это образ художника, который живет и дышит искусством, глубоко переживая то, над чем работает. Несмотря на то что он болен, он весь отдается своему делу. Для него жизнь заключается в живописи, в создании художественных образов, полных мысли, идеи.

Все, над чем работал Алексей Михайлович, он любил и, увлекаясь, весь отдавался творчеству. Свою задачу в живописи Корин видел в правдивой передаче окружающей его жизни.

В Москве жил меценат, любитель живописи — Медынцев Николай Васильевич [118]; он предложил Корину написать с него портрет. Алексей

Михайлович согласился. А раньше с Медынцева написал портрет В. Г. Перов, потом написал И. Н. Крамской. Когда Корин написал портрет, Медынцев был в восторге и, кроме условленной платы за портрет, подарил Корину мольберт из красного дерева, двухсторонний, с подъемным винтом. Я был у Медынцева и видел все три портрета: портрет Перова, а также Крамского были сухи, чересчур закончены. Портрет Корина, хотя и был также очень закончен, но писан свободно, широко; сходство поразительное, костюм, фон написаны с большим вкусом.



А. М. Корин (*около 1887—1888 гг.*)

* * *

В свободное от занятий время в классах я, А. М. Корин, С. Д. Милорадович, А. С. Степанов, И. И. Левитан и заведующий Передвижной выставкой Минченков часто осенью, иногда зимой и весной, приезжали ко мне на дачу дня на 4, а иногда и на неделю. Днем писали этюды, а вечером — бесконечные беседы о художниках, об искусстве. Часто днем я со Степановым уходил на охоту, когда осенью шел пролет вальдшнепов. Как-то приехал ко мне весной в деревню Левитан. Мы вечером пошли с ним на тягу. Смеркалось, был чудесный вечер. По зеленовато-золотистому небу плыли розоватые облака. Вся окружающая природа была в каких-то серебристо-перламутровых тонах. «Какая гармония, какая красота!», а Левитан ответил мне: «Вы, я умрем — это в порядке вещей, но жаль, что мы уже вот этого больше не увидим».

Вспоминаю еще одну встречу с Левитаном. Это было много раньше, когда группа художников: А. М. Хруслов, С. М. Волнухин, Э. Х. Аладжалов, И. И. Левитан, С. А. Виноградов, А. М. Корин и я жили в Плё-

се. Как-то вечером я возвращался с этюда; навстречу мне шел Левитан. Поздоровались, я спросил его: «Как у вас сегодня, удачно?», а он на это мне ответил: «Знаете — ничего не вышло; то, что я видел, переживал, чувствовал, — этого передать мне не удалось». В этом сказался весь Левитан, он очень был требователен к себе.

* * *

До 1903 года я жил на углу Знаменки и Арбатской площади, а Серов Валентин Александрович жил в Ваганьковском переулке, и мы часто возвращались из Училища живописи, ваяния и зодчества после заседания Совета преподавателей вместе. Вспоминаю разговоры наши во время дороги. Я как-то сказал Серову:

— Неприятно писать заказные портреты.

— Нет, — ответил Серов, — заказной портрет писать полезно. Хоть лопни, тресни, а написать надо, это, как кнутик, подстегивает, ну а насчет сходства у меня в глазу аппаратик развит. Трудно в портрете найти позу, хочется написать так, чтобы это не был портрет портретович, а чтобы в нем было характерное для данного портрета, живое.

Разговорились как-то про рисунок, я сказал:

— Я очень люблю рисунки Тициана, в них так много жизни, правды.

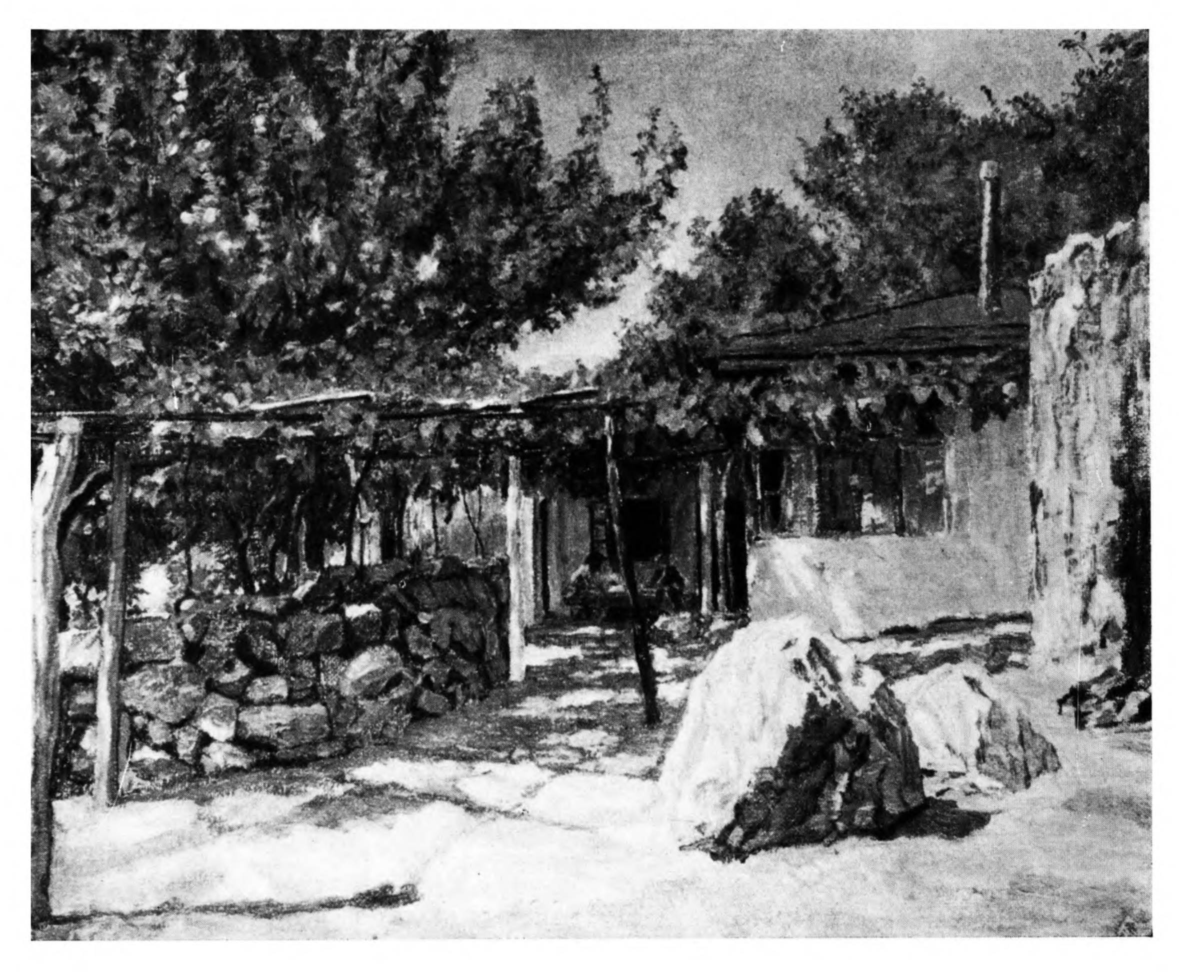
Серов немного погодя ответил мне:

— Хочется взять нарисовать по-другому, но трудно, — стариков не перепрыгнешь.

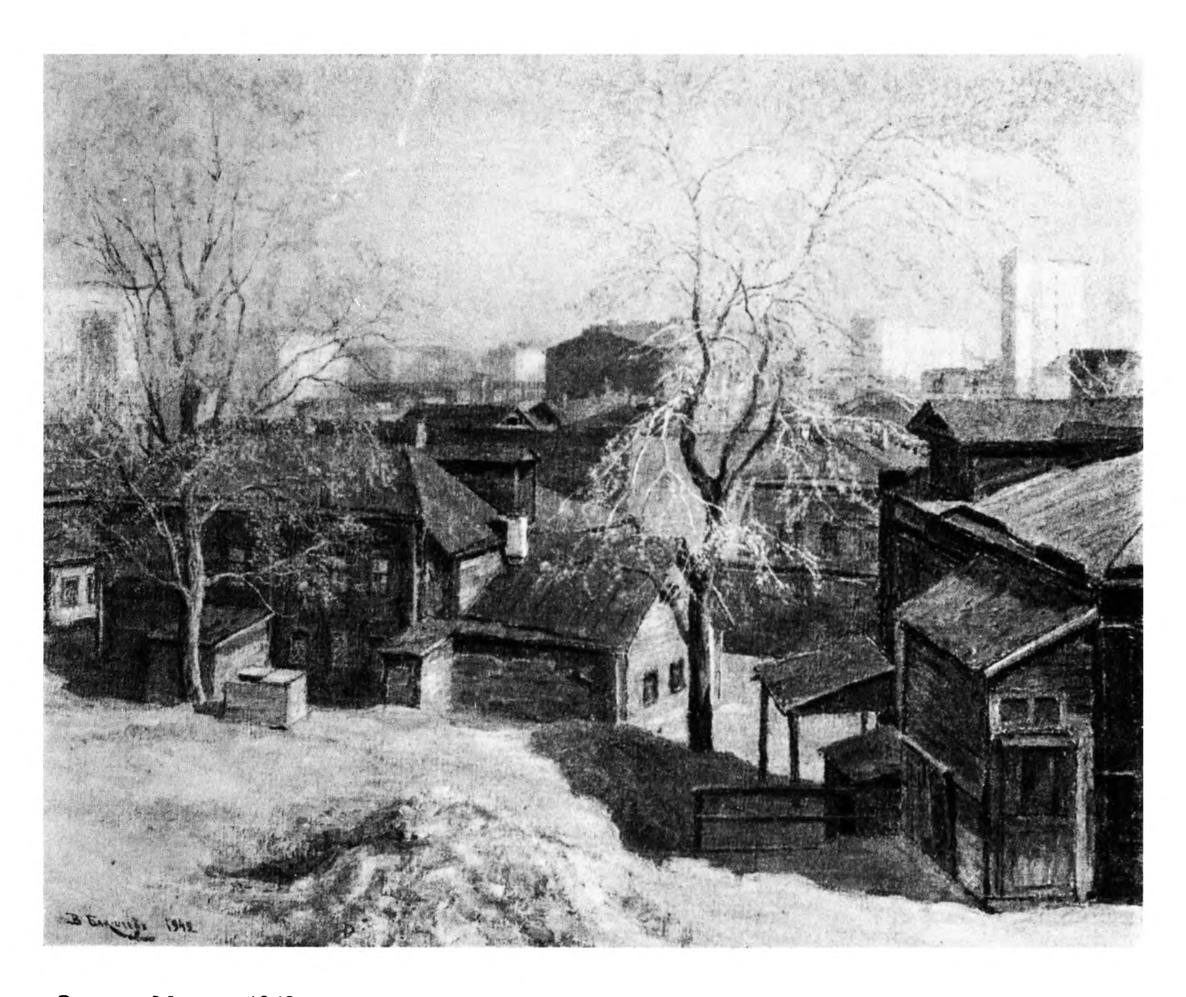
* * *

Вспоминая о Илье Ефимовиче Репине, я ясно помню то чарующее впечатление, какое производили на меня, тогда еще ученика Училища живописи, ваяния и зодчества, картины великого художника.

На шестой неделе великого поста занятий по живописи и рисунку в классах уже не было; в этих классах устраивалась выставка Товарищества передвижников, и накануне ее открытия, в субботу на страстной неделе, мы, ученики натурного класса, под руководством профессора Сорокина Евграфа Семеновича пошли осматривать выставку передвижников. Выставка была исключительно интересной: в помещении натурного класса стояла картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова», в следующей комнате находились картины В. Д. Поленова «Грешница» и



Симеиз. Дворик. *1936*



Весна в Москве. *1942*

серия прекрасных палестинских этюдов. В них было так много солнечного света, была такая чарующая гармония красок!

А рядом, в другом классе, стояла картина Репина «Представление старшин императору Александру III». Когда мы вошли в этот зал, я был ошеломлен: перед нами была не картина, стояли живые люди. И Сорокин Евграф Семенович, разводя руками, сказал: «Дальше этого в реалистической живописи идти некуда. Это верх совершенства». На картине все было залито солнечным светом, все было так правдиво и полно внутреннего содержания. Неизгладимое, потрясающее впечатление!

Когда меня выбрали в члены Товарищества передвижных художественных выставок и известили об этом, у меня первая радостная мысль была: наконец-то я увижу Илью Ефимовича.

В первый раз, по избрании меня членом Товарищества, я поехал на устройство передвижной выставки в Петербург вместе с другими членами Товарищества: Н. А. Касаткиным, С. Д. Милорадовичем, А. С. Степановым и А. М. Кориным. Выехали мы из Москвы в среду на масленице. Выставка открывалась в воскресенье первой недели великого поста. Хотелось попасть на первое собрание членов Товарищества, которое было назначено на четверг. Все мы, москвичи, останавливались в гостинице «Россия« (я и Корин поселились в одном номере), недалеко от помещения, где устраивалась выставка передвижников, — на Малой Морской, в Обществе поощрения художеств [119]. Утром в четверг мы, попив чаю, отправились на выставку; придя туда, я увидел, что все приготовлено для развески картин. Драпировщики заканчивали в верхнем отделении выставки обивку стен холстом, на этих стенах были временно развешены картины экспонентов. В выставочном помещении мы встретили Н. А. Касаткина, который познакомил нас с Константиновичем [120] — уполномоченным Товарищества, который дал мне и А. М. Корину по тетрадке: в них надо было внести название картин экспонентов, фамилии художников, написавших эти картины и потом поставить отметку за эти картины: за хорошие — плюс, за плохие — минус.

А. М. Корин и я обошли выставку, все записали, как нам было сказано, и пошли обедать, а вечером должны были собраться все члены Товарищества и произвести подсчет голосов, подсчитать плюсы и минусы.



В. Н. Бакшеев в мастерской (*около 1952—1953 гг.*)

Вечером, когда стали собираться все члены Товарищества, я и познакомился со всеми, в том числе и с И. Е. Репиным и И. И. Шишкиным.

Все уселись за большой длинный стол, покрытый зеленым сукном. Председателем собрания был выбран Г. Г. Мясоедов. Начался подсчет голосов. Если кто-нибудь из экспонентов получал 18 плюсов и 20 минусов, председатель спрашивал, что, может быть, художники, поставившие минус, еще раз посмотрят картину и переменят свое мнение — вместо минуса поставят плюс. Если экспонент получал равное количество плюсов и минусов, решали в пользу экспонента. По окончании подсчета собрание закрывалось.

На другой день, в пятницу, я и Корин пошли на выставку. Все художники были заняты развеской своих картин. Картин Репина еще не

было, за ними послали. Я с нетерпением ждал, когда их привезут. Наконец картины, завернутые в холсты, принесли. Для них оставили место и сказали, что И. Е. Репин сейчас приедет и разместит свои картины. Я пошел наверх, где выбрал место для своих картин, и, кончив развеску, поскорее пошел вниз посмотреть, что прислал Репин. И только что спустился вниз, вижу идут Репин и Дубовской [121]. Я почувствовал, как усиленно забилось у меня сердце: вот он, Илья Ефимович! Вчера вечером на собрании Репин сидел далеко от меня, и я не мог его хорошо видеть. «Какую прекрасную вы дали нам вещь на прошлую выставку», — говорит Репин, протягивая мне руку.

Так вот он, Репин! Теперь я знаю не только его картины, но и его самого — этого гениальнейшего русского художника, какое счастье!

В дальнейшем, когда мне приходилось в течение 23-х лет, как члену Товарищества передвижников, встречаться с Ильей Ефимовичем, бывать у него, он производил на меня впечатление человека со страшно обостренными нервами, очень энергичного, увлекающегося, порывистого.

При оценке работ экспонентов он всегда находил хорошие их стороны, но совершенно не выносил пошлых по содержанию и холодных, бездушных, без всякой любви написанных картин. «Прежде всего, нужно, чтобы были правда и чувство, знание формы, цвета и света», — говорил Репин. Он был крайне требователен к себе; в своих работах по нескольку раз возвращался он к одной и той же теме. Так, если написанная им ранее картина казалась ему не выражающей или выражающей неясно его чувство, идею, его переживания, он начинал новую работу, изменяя ее и дополняя. Беспощадно, безжалостно счищал он все написанное раньше, перекомпоновывал и заново все писал. Мне казалось, что все картины Ильи Ефимовича безупречны, полны жизни, прекрасны, строго нарисованы, удивительно правдивы по краскам, а он был постоянно недоволен своими работами.

Репин принадлежал к числу художников, которых не удовлетворяет передача только внешней формы, поверхности, оболочки предметов; ему хотелось передать всю глубину, всю внутреннюю жизнь натуры, трепет жизни.

Помню, на одной из выставок Товарищества передвижников я сидел у заведующего выставкой Я. Д. Минченкова; отворяется дверь, входит какой-то господин с каталогом выставки передвижников в руках и обра-

щается к нам: «Я бы хотел приобрести картину Репина», — он прочел название картины. Минченков ему ответил, что данная картина продана. «А нельзя ли попросить Репина, чтобы он написал повторение?» Я сказал ему: «Дайте мне ваш адрес, я сегодня буду писать Репину и сообщу ему ваше желание». В тот же день, вечером, я написал Репину. Через несколько дней я получил от него ответ: «Василий Николаевич, никогда никаких повторений не пишу. Вариант — да».

Меня очень интересовал вопрос: как пользоваться этюдами для картин. В один из своих приездов в Москву Илья Ефимович был у меня, и мне хотелось узнать, как Репин пользуется этюдами в своих картинах.

— Я видел ваш этюд, Илья Ефимович, очень маленький, но удивительно законченный, и потом видел вашу картину, в которой вы использовали данный этюд, изменив его немного.

— Когда я пишу этюд для картины, — ответил Репин, — я изучаю форму, цвет и свет; это как бы фундамент; когда же я пишу картину, я не пользуюсь этюдом — он брошен под лавку.

Как это правильно, как это верно! И мне стало ясно: нельзя пользоваться этюдом во время работы над картиной. Работа над картиной является творческим моментом, передаешь внутреннюю жизнь, психологию. А если писать с этюда, то это будет повторение этюда.

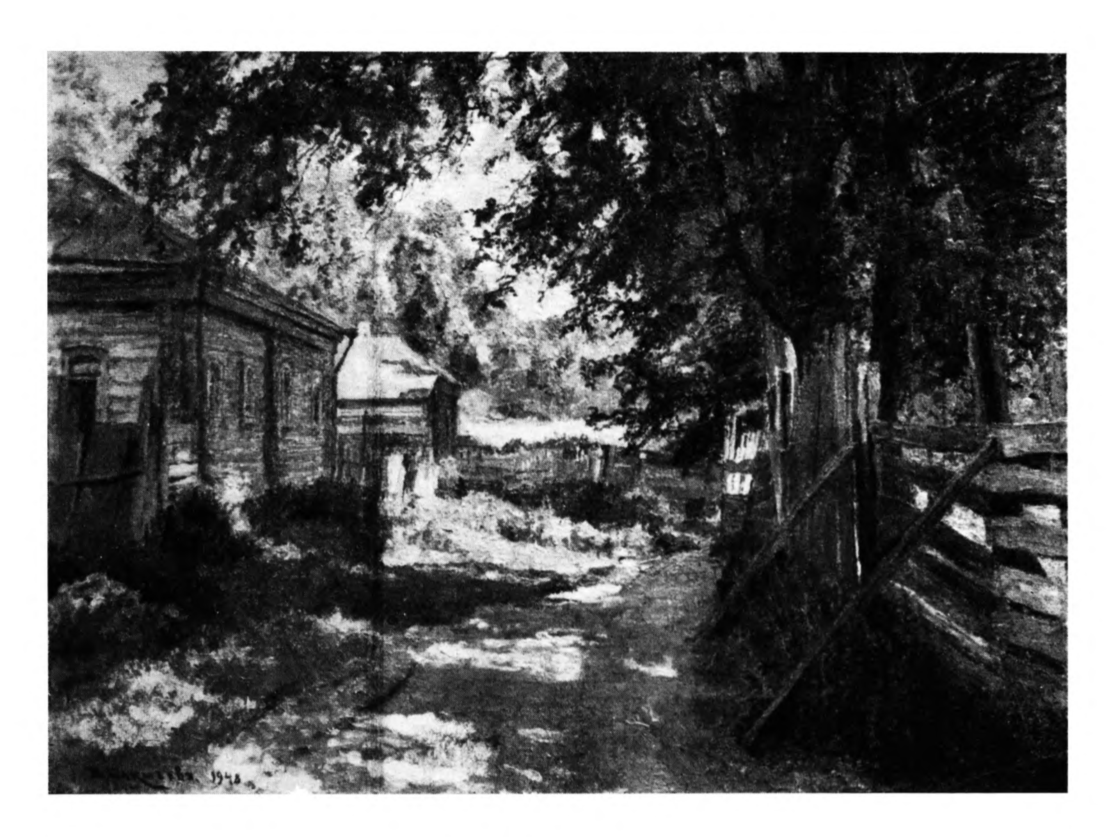
Во время дальнейшего нашего разговора я сказал: «Я переживаю большое наслаждение, когда стою перед картиной, в которой ясно выражена идея и которая выполнена с большим мастерством. В таких картинах видишь настоящую природу, живых людей, ощущаешь их переживания». Тут я вспомнил картины Василия Васильевича Верещагина.

— О! Это гений, — воскликнул Илья Ефимович, — еще не в достаточной мере нами оцененный.

Кто-то из передвижников сказал Репину, что В. И. Суриков пишет картину «Степан Разин», размером 3 на 6 аршин в длину. А Репин в это время почти заканчивал картину «Понизовская вольница», размером приблизительно тоже 3 аршина в высоту и 6 аршин в длину. Чтобы не было похожим на Сурикова, Илья Ефимович перекомпоновал всю картину заново по вертикали. Для этой картины Репин делал новые этюды и обратился к одному из своих учеников — Н. И. Струнникову [122] (известному спортсмену) с просьбой, не может ли Струнников достать ему хорошо сложенного натурщика. Струнников на другой же день при-



Березовая роща. *1943*



На окраине города Касимова. *1948*

шел к Репину вместе с знаменитым борцом Иваном Поддубным. Илья Ефимович попросил Поддубного раздеться, посмотрел, поблагодарил и сказал, что сообщит ему, когда тот ему понадобится. Когда Поддубный ушел, Репин обратился к Струнникову и сказал: «Что-то уж очень грубо, топорно сложен Поддубный, очень тяжел». Может быть, Илья Ефимович, Вы посмотрите меня», — сказал Струнников. «Великолепно, раздевайтесь», — ответил Репин. Струнников разделся. «Прекрасно, превосходно, садитесь на табурет». Струнников сел, и Репин начал писать с него, увлекся и забыл, что надо дать отдохнуть Струнникову. Струнников почувствовал, что устал, окоченел и обратился с просьбой к Репину: «Нельзя ли немножко отдохнуть? — «Отдыхайте, я кончил», — ответил Репин. Но Струнников не мог встать, он совершенно окоченел, начал понемножку разминаться, кое-как встал и попросил разрешения посмотреть этюд. «Пожалуйста», — ответил Репин. Струнников был поражен, как мастерски был написан этюд. «Я, Василий Николаевич, — говорил мне Струнников, — несколько раз был за границей, в музеях, но так написанного тела я нигде не видел. Этюд Репина — это живое тело, я ощущал его теплоту. Позировал я Репину четыре часа без перерыва, поэтому и устал».

Так увлекался Репин во время работы и забывал все — и себя и тех, с кого писал.

Как-то раз, вечером, И. Е. Репин, Н. К. Бодаревский [123] и я, выйдя из вегетарианской столовой в Газетном переулке, пошли по Никитской. По зеленовато-желтому небу плыли сине-лиловые облака, освещенные золотистыми лучами заходящего солнца. У меня невольно вырвалось восклицание: «Как красиво!» «Но только пошло», — ответил мне Бодаревский. «В природе все прекрасно, в природе пошлости нет, — страстно, возбужденно воскликнул Репин, — пошлость в нас».

По внешнему виду Илья Ефимович казался уравновешенным, спокойным, но всегда чувствовалось, что он сдерживается, что он внутренне всегда в каком-то возбужденном состоянии.

Мы, члены Товарищества передвижников, были дружны, были действительно товарищами. Во время устройства своих выставок я при развеске работ часто обращался к Н. Н. Дубовскому с просьбой, чтобы он сказал, стоит ли выставлять ту или иную картину или следует еще поработать над ней; и он всегда прямо говорил, что в ней хорошо не

забывая отметить и отрицательные стороны. Дубовской очень верно и всегда беспристрастно определял художественную ценность картины. И все мы считали своим долгом честно, прямо говорить о недостатках и достоинствах в картинах наших товарищей.

Помню такой случай. Бодаревский принес свою картину: женщина полулежит на каком-то диване. Она одета в прозрачное платье, до того прозрачное, что кажется она совершенно обнаженной. Картина называлась «В гареме». Н. Н. Дубовской, Е. Е. Волков [124] и я, как устроители выставки, в один голос заявили, что эта картина не отвечает задачам передвижников, ее нельзя оставить на выставке. На всех нас эта кртина произвела отталкивающее впечатление. Н. К. Бодаревский с нами не соглашался, говоря, что он очень долго над ней работал, но мы все-таки настаивали, чтобы он ее не выставлял. Подошел Репин и прямо закричал: «Какая гадость, немедленно надо снять, иначе я снимаю все свои картины». «Ну, если товарищи находят, что моя картина шокирует выставку, не отвечает задачам передвижников, тогда я ее снимаю». И картина была снята.

Как бережно, с любовью относились мы друг к другу! Я был в течение 17 лет уполномоченным Товарищества передвижников в Москве, и когда мне товарищи москвичи говорили, что какой-то член Товарищества захворал или нуждается в материальной помощи, я сейчас же писал в Петербург, в правление Товарищества и просил разрешить выдать нуждающемуся единовременную помощь. Мне сейчас же отвечали: «Выдайте по Вашему усмотрению». Между нами было полное доверие. Мы заботились не только о художниках — членах Товарищества передвижников, но и о вдовах и сиротах наших товарищей. Я получил письмо от К. В. Лемоха [125] с просьбой узнать, как живет вдова В. Г. Перова, не нуждается ли она, но это надо сделать деликатно.

Капитал, из которого мы выдавали пособия, составлялся из процентов, которые брались с проданных картин. Сначала брали пять процентов, а потом два процента. Но Репин говорил, что надо продолжать брать пять процентов. «Надо нам, передвижникам, — говорил Репин, — иметь свою дачу в Крыму, чтобы члены Товарищества могли поехать туда отдохнуть». Кроме того, он настаивал, чтобы передвижники имели свое выставочное помещение, чтобы не скитаться по разным помещениям. Против этого горячо восставали Н. А. Ярошенко [126] и Г. Г. Мясое-

дов, говоря, что не надо никакой собственности, никакого пирога, чтобы к нам шли художники, сочувствующие нашему делу, нашей идее.

Репин безгранично любил в картинах правду жизни и очень ценил и превозносил картины, в которых была отражена эта правда и сами картины выполнены с любовью. При оценке таких картин И. Е. Репин часто переоценивал, преувеличивал их достоинства. Как пример такой завышенной оценки приведу его письмо ко мне (оно написано в 1907 году). «Многоуважаемый Василий Николаевич, что за прелесть Вы мне прислали! Гляжу и не нагляжусь. Сколько света, как писано и какая симпатичная сцена. А уж как писано, каждый мазок расцеловать хочется. А какой общий тон! Мне даже совестно владеть лично таким художественным бриллиантом. Если состоится когда-нибудь выставка эскизов, я буду просить у Вас резрешения выставить эту бесподобную картину. Не знаю, как Вас и благодарить. Ваш Репин».

Это пример завышенной оценки.

Когда я вспоминаю И. Е. Репина, у меня невольно встают перед глазами его картины: «Представление старшин», «Государственный совет», «Запорожцы», «Крестный ход», «Не ждали», «Иван Грозный и сын его Иван» и другие.

Мне В. А. Серов говорил, что на международной выставке картин в Милане, в 1911 году, была картина Репина «Дуэль». Действие происходит на полянке в лесу. На одну часть поляны падает солнечный луч. Публика, входя в зал, где находилась картина Репина, — зал этот освещался верхним светом, — смотрела на картину, а потом на потолок, думая, что солнечный свет пробивается сквозь рамы верхнего света, — до того реально, правдиво был написан солнечный луч на поляне. За эту картину И. Е. Репин получил первую премию, и картина была куплена для местного музея.

И. Е. Репин — наша гордость! Это великий русский художник, художник мирового значения.



СТАТЬИ

МОИ ТОВАРИЩИ-ПЕРЕДВИЖНИКИ

По многим причинам я считаю себя счастливым человеком. Жизнь сталкивала меня с такими людьми, с такими художниками, творческим горением которых, их искусством, посвященным народу, я восхищался. Я участвовал в великом «Товариществе передвижников», члены которого полвека боролись за реалистическое искусство, за его широкое распространение в родной стране. И потому, что мне одному из немногих передвижников довелось работать в советское время, когда не стоит никаких преград между художником и народом.

Интересно было учиться у таких живописцев, как Саврасов, В. Е. Маковский, Прянишников, Поленов, Сорокин. Со многими из них уже после окончания училища у меня завязалась тесная дружба. Живое влияние талантливых мастеров, их страстная проповедь служения искусства народу воспитывали наши умы, отлагались глубоко в сердце, согревали наше творчество.

Мои близкие товарищи — Архипов, Нестеров, Малютин, Левитан, С. Иванов — с честью пронесли заветы своих учителей, многие из которых были членами и организаторами Товарищества передвижных выставок. И все наказы Товарищества воспринимались нами с восторгом. Наше училище, не задумываясь, отказалось от ложного классицизма, академической рутины. Но мы с уважением хранили традиции больших мастеров старой академии: ценили их искусство в рисунке и живописи, их умение строить колоссальные и сложные по композиции картины.

С благоговением относились мы к своему профессору Евграфу Семеновичу Сорокину. Он славился как блестящий рисовальщик. Его живопись была такой насыщенной, сочной, что мы даже втайне заподозрили, не владеет ли художник каким-то секретом. Позже мы поняли, что секрет его в одном — в великолепном мастерстве. Сорокин очень требо-

вательно относился к своему творчеству и поэтому имел право быть требовательным к своим ученикам.

Подготовлена была очередная выставка передвижников. Накануне открытия мы попросили Евграфа Семеновича пройти вместе с нами по выставке, посмотреть новые работы. С волнением ждали его суждения. В одном из угловых залов помещалась картина В. И. Сурикова «Боярыня Морозова»; напротив находились произведения Константина Маковского; следующие залы были заполнены произведениями В. Д. Поленова, представившего около ста палестинских этюдов, живопись которых поразила тогда всех нас, молодых художников. Последний зал был Ильи Ефимовича Репина. Помню, как Сорокин, обойдя его экспозицию, развел руками: «Ну, дальше идти некуда! Произведения Репина так проработаны, что ни прибавить, ни убавить ничего нельзя. Все продумано, все выполнено совершенно. Это — последнее слово реализма!» И Евграф Семенович повторил свою излюбленную фразу, которую мы так часто слышали от него во время занятий: «Требовательность к себе художника — вот что определяет мастерство! А талант — это уже врожденное».

Скромность и взыскательность к себе передвижников определяли взаимоотношения в Товариществе. Был узаконен негласный договор — не выпячивать своих заслуг, не подчеркивать чинов и званий. В. Е. Маковский, талантливый художник, был человек удачливый и среди передвижников один из самых преуспевающих на служебном поприще. И вот, когда в Высшем художественном училище при Академии художеств Владимир Егорович был назначен на пост ректора и по чину должен был отныне носить мундир, он поставил условие, что будет являться на занятия по-прежнему в партикулярном платье. Даже значок профессора, учрежденный тогда, он не носил.

Очень любил я Василия Дмитриевича Поленова. Увлекающийся и непосредственный, он, казалось, превыше всего ценил совершенство природы и мастерски воплощал ее в своих полотнах. Но наивысшую гармонию Поленов видел в красоте человеческой души.

Человек для Поленова был не только натурой, необходимой для композиции. Любовь, уважение к человеку со всеми его переживаниями — в этом был весь художник и это определяло его отношение к ученикам и к зрителям.

Мне всегда казалось, что по живописи Поленова можно легко понять его характер — цельный, простой, искренний, располагающий к себе. Он искал красоту, находил и умел передать ее в своем искусстве просто и понятно для всех. Именно Поленов требовал, чтобы у художника не было и тени снисхождения к широкому зрителю, попытки ставить художника над народом. «Надо показывать искусство народу, — говорил Василий Дмитриевич, — и тогда оно отлично будет понято».

Не раз я бывал по приглашению Поленова в Народном доме — театре, организованном им в рабочем районе на Пресне. Спектакли, серьезные музыкальные программы, сопровождаемые объяснениями, устраивались здесь в субботние вечера и по воскресеньям. Вкус Поленова сказывался во всем: он поправлял пьесу, писал декорации, сочинял музыку. То, что создавалось в Народном доме, было настоящим искусством, лишенным упрощенчества, выкрутасов, налета мещанства.

После того как я был принят в Товарищество, случилось так, что я месяца два не появлялся на традиционных четвергах передвижников. Получаю от Поленова письмо: «Принимая Вас в товарищи, мы видели в Вас не только художника, но и человека. Я знаю Вас отлично, но многие Вас знают мало или совсем не знают. Моя личная просьба к Вам — посещайте наши встречи».

Стало стыдно, но я был благодарен Поленову, который тактично напомнил мне об обязанностях члена Товарищества.

Эти встречи не всегда имели деловой характер, но всегда приносили большую пользу. Здесь товарищи по искусству (передвижники тогда уже называли друг друга товарищами) спорили, рассказывали о своих планах, обсуждали свои выставки. Здесь, несмотря на различные пристрастия и вкусы, создавалась единая программа передвижников.

Телефонов у нас тогда, разумеется, не было, жили в разных концах города. А тут обязательно виделись, узнавали о жизни друг друга. Прихожу однажды на четверг — нет Алексея Корина, моего приятеля. Я забеспокоился, поехал к нему. Корин лежит больной. А у него девятеро детей, жена, теща.

— Плохо, Алеша?

— Плохо, так прихватило, писать не могу.

Оставив немного денег, я сообщил товарищам, и вскоре передали ему из общих средств порядочную сумму по тогдашним временам. Надо ска-

зать, что у передвижников была касса, в которую члены Товарищества выделяли сначала 10 процентов от заработка, а затем, когда образовался достаточный фонд, взносы уменьшились до 5 процентов. На эти деньги мы посылали живописцев в дальние поездки — на Север, в Крым, за границу, помогали семьям, когда заболевали художники. Когда выставки, отправляемые на периферию, не оправдывали расходов, общая касса Товарищества принимала на себя убытки.

Мечтой передвижников было иметь собственные выставочные залы в Москве и Петербурге. Но ни на покупку помещения, ни на строительство денег не хватало.

Как-то созывается собрание передвижников. На общие собрания, которые устраивались перед выставками, съезжались почти все члены Товарищества из разных городов России. На этот раз надо было решить важный вопрос. Один из братьев Елисеевых, богатый торговец, предложил передвижникам построить выставочное помещение в Петербурге. Он давал на постройку необходимую сумму, требуя себе 2 процента прибыли.

Многим художникам, в том числе и Репину, эта идея показалась заманчивой. Но встал Мясоедов и произнес блестящую речь. «Мы, — говорил он, — не должны зависеть от прихотей разбогатевшего любителя картинок. Жизнь художника будет содержательна только в том случае, если он целиком отдает ее искусству глубокой идеи, искусству правды, не требуя удобства и платы. Нельзя наше творчество ставить в малейшую зависимость от купца». Мясоедов волновался, говорил горячо, убежденно. И все согласились с ним. Никому не быть обязанным. творить с чистой совестью еще раз пообещали друг другу передвижники.

Но я бы не хотел, увлекшись воспоминаниями, представить Товарищество передвижников как некое идиллическое содружество. Здесь были большие споры, были разные взгляды, были даже ссоры. Но на протяжении пяти десятилетий передвижников объединяла общность творческих идеалов: служение искусства народу, раскрытие в произведении подлинной жизни.

Помнится, не открывалось ни одной выставки без того, чтобы не поссорились пейзажист Е. Е. Волков, всегда страстно отстаивавший гражданственность в искусстве, и Н. К. Бодаревский, художник салонного направления, тщательно выписывавший портреты светских девиц. Не-

редко скрещивали копья в спорах об искусстве В. Е. Маковский и В. Д. Поленов. Изысканному, утонченному вкусу Поленова порой претили трезвые, резкие суждения Маковского.

Но как бы ни были различны взгляды, они никогда не бросали тень на личные отношения членов Товарищества. Повздорили, например, Поленов и Маковский. Но в тот же вечер, на традиционном обеде после открытия выставки, недавние оппоненты стали снова друзьями. Запел Маковский, аккомпанируя себе на гитаре, и Поленов, наклонившись к Левитану, растроганно шепнул: «Все забываешь, все ссоры, когда слушаешь, как он поет!»

Особенно дружны мы были с пейзажистом Дубовским, умным и дельным человеком. Он был душой нашего объединения. Немало ведь возникало разногласий между старыми передвижниками и молодежью! А Николай Никанорович Дубовской для всех находил нужное слово. Его неколебимая верность идеям и традициям передвижничества примиряла различные суждения мастеров и молодых художников. Пожалуй, после Крамского Дубовской единственный, который вызывал у своих товарищей такое единодушное уважение и симпатию.

Чутким сердцем он умел понять огорчения или сомнения другого, поддержать его при неудаче: «Ну, не всем быть гигантами — Репиными да Суриковыми. Великая радость — лечь камнем в основании прекрасного здания искусства. И мы с вами должны ощущать это счастье. Но для того чтобы основание было надежным, нам надо быть правдивыми в своем творчестве».

Уже в 1917 году, незадолго до смерти, Дубовской писал из Петрограда, что сделанное передвижниками именно сейчас необходимо массам, потому что оно близко и понятно им.

... Иногда я часами читаю странички старых писем. Снова мои давние друзья сходятся ко мне, живые, думающие, взволнованные.

Письмо В. Маковского: «Меня здесь очень беспокоит наше дорогое общее дело — нашего Товарищества. Бесконечно преданного делу Товарищества Дубовского мы петеряли, а новые, молодые товарищи сумеют ли вести его — это еще вопрос...»

Вот слова Репина, которые долгие годы поднимали меня, обязывая оправдать его похвалу: «Что за прелесть Вы мне прислали. Гляжу — не нагляжусь! Ну, а писано — превосходно!..»

Радостное поздравление от верного передвижника большого моего друга Я. Д. Минченкова с присвоением мне в 1937 году звания заслуженного деятеля искусств.

Строки одного из писем Нестерова, относящихся к 1903 году, когда он увлечен был созданием музея в своем родном городе: «На днях в Киеве открылась передвижническая выставка, на которой Ваш пейзаж занимает первенствующее место, вызывая восторженные отзывы любителей истинного художества.

Собирая коллекцию картин и этюдов для будущего музея на родине моей — Уфе, я решаюсь обратиться и к Вам, Василий Николаевич, с предложением. Не пожелаете ли Вы... поменяться со мной Вашим прекрасным пейзажем, причем я могу предложить Вам акварельный эскиз картины моей «Великий постриг» и один из этюдов к новой картине».

Мой пейзаж, о котором писал Нестеров, «После дождя» и сейчас находится в Художественном музее Уфы. Я же храню эскиз Нестерова, как память о живописце и человеке чистой души, который талант, помыслы и дела свои отдал народу. Эти человеческие черты мне особенно дороги в художнике, ибо именно ими были отмечены лучшие люди нашего Товарищества.

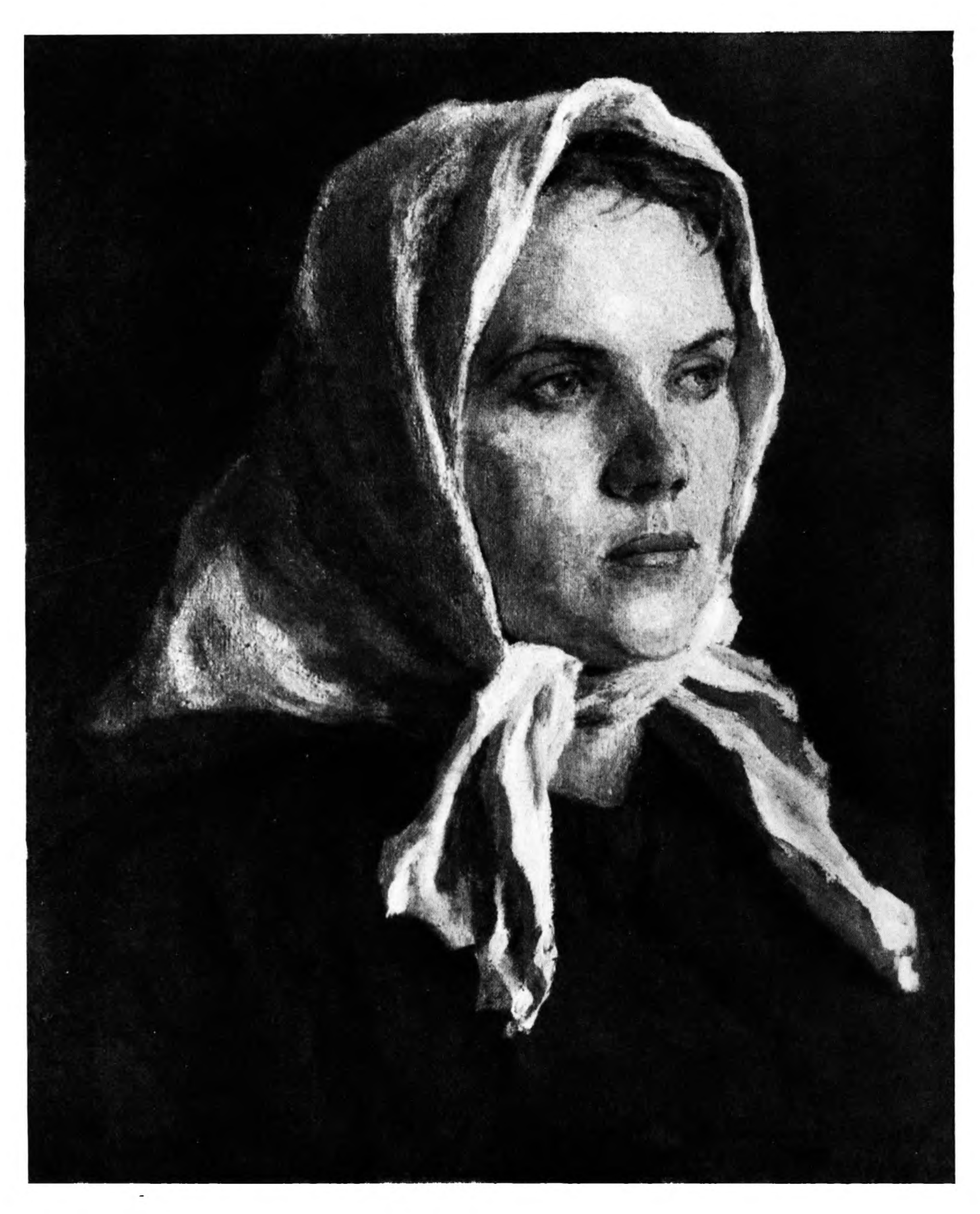
(«Огонек», 1958, июнь)

СЛАВНЫЙ ЮБИЛЕЙ
75-ЛЕТИЯ „ПЕРЕДВИЖНИЧЕСТВА“

Выпала мне завидная участь — работать рука об руку с титанами русской живописи — Репиным, Левитаном, Поленовым. Я с гордостью говорю: «Мы — передвижники!»

Передвижничество — замечательное направление в живописном искусстве. Своим творчеством передвижники призывали к борьбе с темными сторонами прежней жизни и стремились вызвать любовь и сочувствие к народу.

Задача передвижничества — нести искусство народу — благородна и благодарна. По всей России, из одного города в другой, путешествовали выставки передвижников. Благодаря им тысячи новых людей приобщались к искусству.



Колхозница. *1955—1956*



В надежде на лучшее (Переселенцы). *1954*

Картины передвижников имели успех не только потому, что авторы были талантливы, но и потому, что передвижники любовно, правдиво отображали окружающую жизнь, внимательно наблюдая и изучая ее.

Я вспоминаю 1893 год. Пасха. На только что закончившемся в Московском обществе любителей художеств конкурсе я заслужил первую премию за картину «В родном гнезде». Картина изображала студента, приехавшего в отпуск в имение. Студент сидит на террасе, а бабушка показывает ему: вот-де, какой ты был маленький!

Меня давно тянуло к передвижникам, и я решился послать работу в Петербург, в Товарищество передвижных выставок.

Из Петербурга от художника Дубовского пришел ответ, что картина принята, экспонируется на выставке, и прилагалась записка, в которой коротко излагались цели, преследуемые Товариществом. В записке, между прочим, говорилось, что на выставки передвижников принимаются жанровые, пейзажные картины, портреты; «натюрморт и цветы не допускаются».

Отозвался на появление моей картины и Илья Ефимович Репин. «Поздравляю Вас», — писал он.

Я поехал в Петербург и попал что называется «с корабля на бал». По случаю открытия выставки в одном из лучших ресторанов состоялся традиционный вечер.

Потом я не раз бывал на этих чудесных вечерах. Помимо художников, на них присутствовали и любители живописи, в том числе Менделеев, Кони и другие. После тостов и речей Владимир Егорович Маковский возьмет, бывало, гитару и проникновенным баритоном запоет: «Звезда вечерняя моя», а после исполнит романсы Чайковского. Или квартет в составе Маковского, Мясоедова, П. Брюллова и Менчинкова, даст небольшой концерт.

О пении Маковского Поленов отзывался так: «Все прощу Владимиру Егоровичу за то очарование, которое я получаю от его необыкновенного голоса».

В Петербурге жили шумно: у Маковского бывали «четверги», у Репина — «среды», у Дубовского — «вторники». На них собирались и спорили, спорили, спорили...

В Москве мы жили скромнее. Но и у нас собирались по четвергам передвижники. Первый раз я посетил «четверг» по приглашению Поле-

нова. Меня обрадовала и поразила атмосфера радушия, дружбы, участия, царившая на собрании, и в то же время — открытая, честная критика каждого произведения, находящегося на очередной выставке. На критику никто не обижался, а, наоборот, с жадностью прислушивались к советам друзей.

Бывало, маститые живописцы, в том числе и Левитан, послушают товарищей и отнесут картину назад, в мастерскую, — дописывать и исправлять. Требования были большие. Под впечатлением этой прекрасной обстановки я находился все долгие годы существования Товарищества.

Кстати о Левитане... Это был скромный труженик, удивительно взыскательный к себе. Помню: мы группой художников жили в Плёсе. Был это 1895 год. Возвращаюсь я вечерком с этюда, сталкиваюсь с Левитаном. Спрашиваю его: «Как вы сегодня, Исаак Ильич?» Он мне в ответ: «Знаете, ничего не вышло!» Я посмотрел подозрительно и подумал: как это у такого большого мастера — и вдруг ничего не вышло. Скромничает! А Левитан продолжает: «То, что я видел, переживал и чувствовал, этого мне передать не удалось».

Вот какое требование к себе и уважение к природе!

Требовательными к себе были и Маковский, с которым связывала меня крепкая дружба, и Поленов, и Сергей Коровин. Вспоминая своих друзей по Товариществу, я не могу не помянуть добрым словом Сергея Коровина, этого честного работника, неутомимого искателя, дотошного в своем искусстве. Я считаю его «Богомольцев» подлинным шедевром русской живописи.

Тесная дружба связывала между собой передвижников. Честно и бескорыстно служили они народу. Одним из основателей передвижничества был Перов.

Мы все глубоко уважали его и бережно хранили память о замечательном человеке и живописце. Помню: Лемох писал мне из Петербурга: «Обращаюсь к Вам с просьбой, не можете ли Вы узнать, в каком положении вдова Перова? Не нуждается ли? Но это нужно сделать очень деликатно; похлопочите, пожалуйста».

Было в обычае оказывать помощь семьям умерших художников.

75 лет исполнилось передвижничеству. Но оно близко и дорого современному советскому человеку.

Я вспоминаю такой случай (было это в 1924 году): по залу Третьяковской галереи, где экспонировались произведения футуристов, проходила экскурсия рабочих с Трехгорной мануфактуры. Посмотрели они на футуристов, и один из рабочих громко сказал:

— Пойдемте-ка лучше к нашим художникам: к Репину, Левитану, Маковскому.

(«Огонек», 1947, июнь)

ПЕЙЗАЖ В РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

В русской пейзажной живописи есть произведения, значение которых в истории нашей культуры необычайно велико. «Рожь» Шишкина, «Грачи прилетели» Саврасова, «Золотая осень» Левитана, «Сиверко» Остроухова — в этих произведениях образ русской природы нашел столь же замечательное воплощение, как образ русского человека в книгах Толстого и Тургенева, Пушкина и Лермонтова.

Мы часто говорим «левитановская осень», «шишкинский лес», как говорят: «тургеневская девушка», «печоринские настроения». И действительно, разве «Грачи прилетели» — это не поэма о русской весне? Разве «Рожь» — это не целая повесть о полях, о полуденном зное и одиноких соснах? Умение создать в пейзаже образ, передать самое характерное в явлении природы есть качество, отличительное для русской пейзажной школы. Этим качеством, пожалуй, определяется и ее место в истории мировой живописи.

Пройдитесь по залам Третьяковской галереи — и вы увидите, что русские пейзажисты всегда ставили перед собой задачу создания пейзажа-картины, которая по глубине замысла, по силе эмоционального воздействия, по количеству «материала» для размышления не уступит многофигурной композиции. Вспомните замечательный холст Дубовского «Притихло»: застывшая в ожидании грозы река и огромное свинцово-серое облако... Среди лучших произведений мировой живописи найдется не много полотен, в которых с такой законченностью, с такой поистине классической ясностью было бы выражено то, что принято называть настроением. Это действительно картина, в полном смысле этого слова.

Создание художественного образа — процесс очень сложный. И не надо думать, что такие вещи, как «У омута» или «Над вечным покоем» Левитана, появились в результате какого-то «откровения». В эти картины вложен не только огромный труд художника, длительное и кропотливое изучение и осмысливание им природы, но и труд всей семьи русских пейзажистов. Вся история русского пейзажа — это история самоотверженной коллективной работы многих поколений художников, история преемственности и добросовестной учебы у старших товарищей, сверстников, а иногда и у младших своих современников. Известно, например, какое влияние оказал на Репина Серов. И такие замечательные явления, как живопись Левитана или Федора Васильева, возникли отнюдь не на пустом месте.

Да и художники, значительно менее известные, часто незаслуженно забытые, внесли свой немалый вклад в энциклопедию русской природы, какой нам является русская пейзажная живопись. Мало кому известно, например, имя Льва Львовича Каменева. А ведь этот художник был одним из создателей русского лирического пейзажа. Ученик и близкий товарищ Саврасова, Каменев не принадлежал к баловням судьбы. Нужда сопровождала его всю жизнь, и умер он в глубокой бедности. Но пейзажи Каменева, такие, как «Зимняя дорога», или «Москва. Красный Пруд» (Государственная Третьяковская галерея), навсегда вошли в сокровищницу русского искусства. На выставке работ из частных собраний (такие выставки периодически устраиваются Центральным домом работников искусств в Москве) можно было видеть пейзаж Каменева «К вечеру». Затихшая после ветреного дня природа, ощущение спокойствия и безмятежности переданы художником с замечательной полнотой. Сколько откликов в душе зрителя рождает эта правдивая картина русской природы!

А полотно Константина Яковлевича Крыжицкого «Перед грозой»? Мне кажется, что в нем, помимо живописных достоинств, подкупает необычайная внимательность, с которой художник подошел к решению своей задачи. Автор не ограничился фиксацией мимолетных впечатлений, а постарался на основе наблюдений и, вероятно, многочисленных этюдов создать исчерпывающий образ.

Общеизвестно, что из стен Московского училища живописи и ваяния вышли Шишкин, Саврасов, Каменев и многие другие замечательные

русские пейзажисты. Так вот в этом училище замечательные педагоги любовно и бережно вели студентов со ступеньки на ступеньку. Студенты, добившиеся успеха и получившие в натурном классе две малые серебряные медали — за рисунок и за живопись, — осенью следующего учебного года представляли эскиз, пейзажный или жанровый, уже на соискание большой серебряной медали. Эскиз утверждался художественным советом преподавателей. Затем к утвержденному эскизу ученики писали этюды и, пользуясь этими материалами, писали наконец картину.

Умелое сочетание непосредственного наблюдения и этюдов с последующей их обработкой, с созданием на основе этюдов синтетического образа природы — характерная особенность русской пейзажной школы. Один из типичнейших в этом отношении примеров — творчество И. И. Шишкина. Буквально тысячи подготовительных этюдов и карандашных рисунков оставил нам этот неутомимый исследователь родной природы. А Левитан? Ведь «Золотая осень» — только один из многочисленных вариантов осенних пейзажей художника. Можно без преувеличения сказать, что Левитан всю жизнь работал над темой русской осени.

Наследие, оставленное нам великими русскими пейзажистами, столь огромно и всеобъемлюще, что иногда возникают сомнения: а не суждены ли нам лишь перепевы шишкинских, левитановских, остроуховских мотивов? В самом деле, разве не всё сказали о среднерусской природе Шишкин и Левитан? Разве шишкинские сосны — это не классический образ русского леса?

Безусловно, сказано многое, но, разумеется, далеко не все. И сегодня, как мне кажется, причина неудач многих наших пейзажистов заключается именно в недостаточной близости к жизни, природе. О том, каких блестящих успехов можно добиться в результате тесного контакта с действительностью, свидетельствует творчество таких наших мастеров пейзажа, как Сергей Герасимов или С. Чуйков.

И еще. Надо быть попросту ближе, возможно ближе к природе, соприкасаться с ней чаще и непосредственнее. Природу надо изучать, как изучали ее великие наши предшественники. Только в результате накопления знаний и впечатлений о природе, на основе тщательного их отбора можно создавать картины, подобные левитановским. А у нас

еще очень распространено мнение, что любой пейзаж можно написать «с маху». Это, конечно, совершенно неправильно. Природу надо видеть своими глазами, а не под влиянием другого художника. В пейзаже ценны правда и индивидуальность. Природа так многогранна, что всегда найдется, что о ней сказать, еще никем не сказанное. Вся история русского пейзажа — наилучшее этому свидетельство.

(«Огонек», 1956, апрель)

МОЯ РОДИНА

«Съездите, съездите, — говаривал мне мой учитель Поленов, когда речь заходила о нашем юге, — там у вас глаза раскроются». Но съездить в Крым или на Кавказ мне в те времена так и не пришлось. Я предпочитал писать хорошо мне знакомые пейзажи средней полосы России — Тверской, Костромской, Нижегородской губерний. С молодых лет я пытался подойти к пейзажу со своей собственной точки зрения, не подражая в манере и приемах никаким зарубежным учителям — ни французам, ни японцам, как это умудрялись делать некоторые русские художники. Я был учеником Поленова, Сорокина, Саврасова; при этом я отдавал себе точный отчет в способностях и кругозоре моих учителей. Сорокин был великолепным рисовальщиком. Поленов в своих пейзажах был страстным последователем испанской школы (главным образом, Фортуни) и особенно любил внешнюю красоту, композицию. И только Саврасов умел передавать обаяние русского пейзажа, раскрывая его как бы изнутри.

Когда я гуляю в лесу, я слышу шум древесных крон, глаз мой улавливает колебание листьев, я вижу, как поверху бегут облака. Но все это я воспринимаю не как «композицию» будущей картины, не как повод для колористических экспериментов. Прежде всего я ищу средства для передачи одухотворенности того куска природы, который я в данном случае наблюдаю. Или я хожу по меже летнего поля. Желтеющая нива, жаркое бездонное синее небо, стриж или ласточка пролетит. Можно очень точно передать такой пейзаж на холсте. И перспектива будет верная, и краски тонко прочувствованные, и композиция гармоническая.

Но это будет не то. Надо почувствовать неповторимую прелесть, первозданность сочетания всех элементов красок, звуков, светотени, суметь разглядеть особые «выражения» каждого куска живой природы!

Я очень люблю картины Бастьен-Лепажа, Коро, «Меншикова в ссылке» Сурикова, «Не ждали» Репина, пейзажи Васильева. Я могу перед ними стоять долгими часами и любоваться. Но я восхищаюсь не подробностями, не деталями, не мастерством, а общим духом, выражением картины.

Художник-пейзажист должен обладать очень сильной зрительной памятью. Как музыкант может прийти на эстраду и наизусть сыграть разученную пьесу, так и художник должен уметь подсмотреть в природе все типичное, неповторимое и, вернувшись в мастерскую, запечатлеть это на память. Помнится, в студенческие годы, когда я еще учился в Школе живописи, ваяния и зодчества, я с товарищами часто отправлялся в далекие прогулки по Москве. Однажды в лунную ночь мы с Архиповым, Левитаном, Аладжаловым и некоторыми другими товарищами отправились пешком через Мясницкую и Каланчевку в Сокольники. В Сокольниках находился тогда склад жерновов купца Губанова. Мы долго любовались этими жерновами, чудесно освещенными луной. Зайдя через несколько дней к Левитану, я увидел у него прекрасный этюд, на котором были изображены эти жернова в столь пленившем нас лунном освещении. Левитан написал их по памяти.

* *

За последние 20 лет русский пейзаж сильно изменился. Изменился внешне, изменился и внутренне. То есть изменилось отношение человека к природе. Появились такие «аксессуары», которых раньше русский пейзаж не знал. Электромачты, леса строек, вышки, радиомачты и т. п. Иной, более светлой и радостной стала лирика русского пейзажа. Я полюбил светлые, манящие пейзажи, яркие, жизнерадостные краски. Совет, часто дававшийся мне Поленовым в годы моей молодости, я выполнил только после Октябрьской революции.

Это сейчас звучит диковинно, но в Крыму я впервые побывал только летом 1936 года. А другие края и республики родной страны я тоже увидал только на старости лет. За последние годы я побывал в Казах-

стане, на Кавказе, в Крыму, в Азово-Черноморском крае и т. д. И всюду я видел перед собой не только новые пейзажи, но и новых людей.

Когда-то я очень много писал жанровых картин. Я успешно состязался с такими мастерами, как Архипов, Степанов. Мои «Неудачники», написанные в 1902 году, передают отношение «маленьких людей» моего поколения к жизни — беспросветность, забитость, рабское самочувствие. Несколько лет назад, когда я был в Казахстане, мне довелось побывать в казахском колхозе в 80 километрах от Караганды. Там я увидел людей, уверенных в нужности, в ценности того, что они делают. Прошлым летом в крымском доме отдыха я то же выражение не только лица, но и всей фигуры заметил у отдыхавшей вместе со мною молодежи. Это снова разбудило во мне старую страсть к жанру. Я задумал написать несколько жанровых картин о современном советском человеке. Но эти жанровые композиции, в отличие от моих дореволюционных работ, я предполагаю писать не на фоне замкнутого интерьера комнаты, а на фоне вольной природы.

(«Советское искусство», 1937, 23 марта)

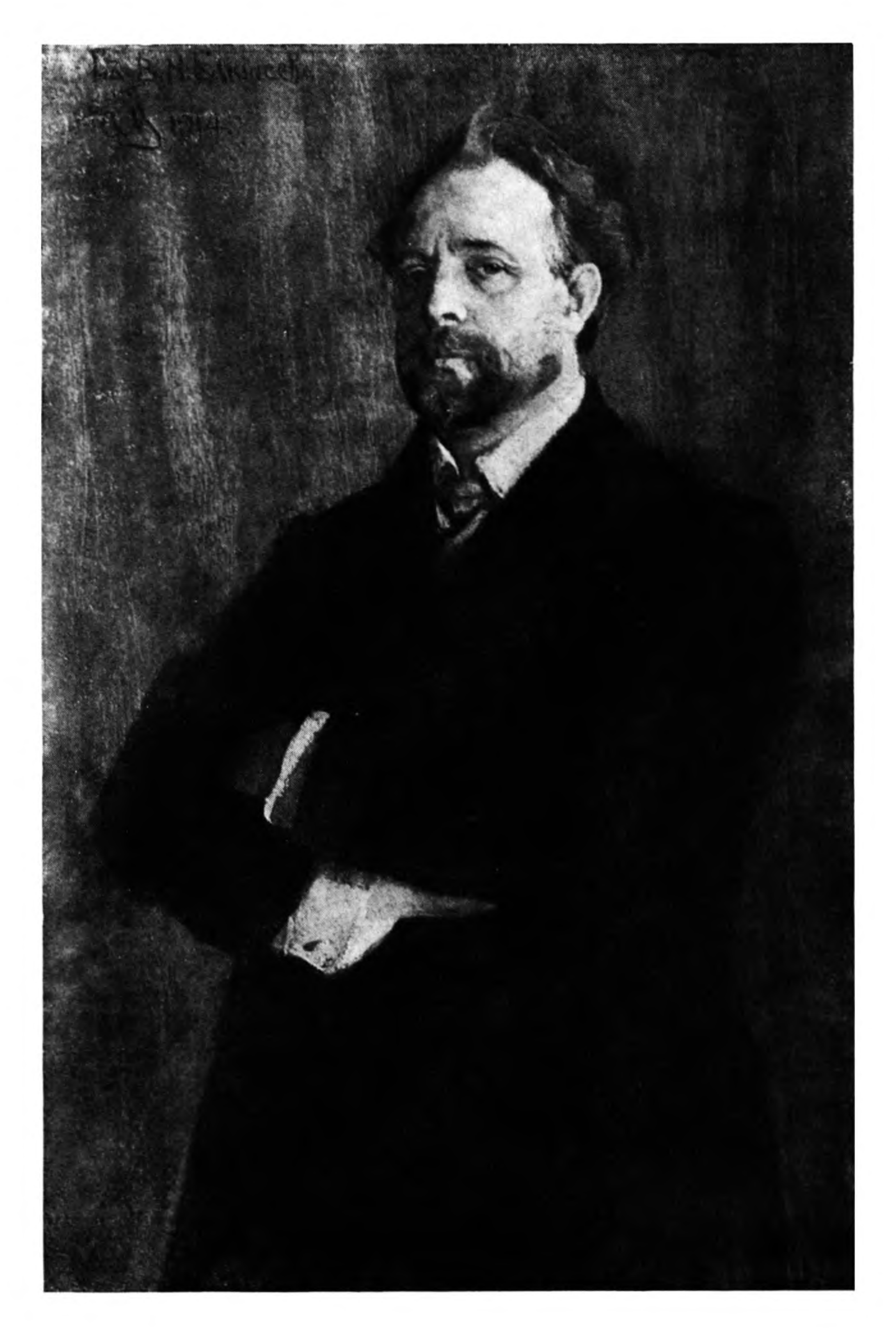
ЗАМЕТКИ О ПЕЙЗАЖЕ

Выставка произведений Исаака Ильича Левитана является событием огромной важности для всех советских художников-пейзажистов.

Творчество Левитана, представленное во всем своем объеме, будет иметь большое значение для молодежи. На его произведениях молодые художники увидят, как Левитан относился к натуре, что в ней отыскивал, к чему стремился.

Безграничная любовь к природе, преклонение перед ней сквозят во всех его произведениях. Левитан стремился как можно точнее и в то же время шире передать трепет жизни в пейзаже. Для него живопись была средством передачи ощущений, переживаний, которые он получал непосредственно от природы. Ему часто казалось, что он не совсем удачно передает на холсте то, что видел в натуре, постоянно недовольный своими произведениями, он был до крайности требователен к себе.

Свойственна ли такая строгость к себе нашим молодым художникам? К сожалению, нет. Наши молодые мастера, работая над пейзажем, обнаруживают часто досадную поверхностность. Например, первые планы картин рисуются крайне небрежно. В картинах не чувствуется шеле-



С. В. Малютин. Портрет В. Н. Бакшеева. *1914*



Вопилов В. П. В гостях у старой барыни. *1887*

ста и аромата трав, не чувствуется всего того, что волнует нас в произведениях великих пейзажистов Поленова, Саврасова, Левитана.

Правдивое, одухотворенное изображение природы, преклонение перед ней — вот что свойственно нашим учителям. До сих пор многие наши молодые пейзажисты ограничиваются почти исключительно этюдами. Нет картин природы, проникнутых единой мыслью, единым мотивом. Нужно создавать пейзажи-картины. Им должны предшествовать многочисленные этюды, наброски, зарисовки, эскизы.

Необычайно богата и разнообразна природа нашей великой родины. Знойное солнце юга, Арктика, задушевная лирика среднерусской полосы... Какой огромный простор для творчества пейзажиста!

Вместе с индустриальным ростом нашей страны меняется и ее пейзаж. Везде, всюду идет огромное строительство. Его-то и должен правдиво отразить художник. Больше нужно ездить, больше видеть, больше работать для того, чтобы запечатлеть для потомства индустриальные пейзажи великой эпохи. Кроме одухотворенности Левитана, кроме точности и правдивости рисунка Шишкина, многое должен почерпнуть молодой мастер Советской страны у наших замечательных колористов прошлого. Прежде всего хочется назвать имя Куинджи, у которого богатству красок учился и Левитан.

У нас в стране есть несколько мастеров — современников, пейзажи которых должны быть тщательно изучаемы молодыми художниками. Говорю о Рылове, о Бялыницком-Бируля, о Крымове.

На выставке «Индустрия социализма» я видел замечательную работу Крымова «В Центральном парке культуры и отдыха». Цельность настроения, благородство красок, мастерство рисунка — вот отличительные качества этого пейзажа. Сейчас наряду с огромными задачами, которые стоят перед монументальной живописью, нужно сказать о большой ответственности пейзажиста.

Несомненно, в росписи Дворца Советов примут участие и художники-пейзажисты. Они должны поднять свое искусство на огромную высоту, чтобы быть достойными этой исторической задачи.

Наши баталисты сделали большой шаг вперед и добились немалых успехов: свидетельство тому — удача выставки макетов к панораме «Штурм Перекопа». Знаменательно, какое большое значение имеет в

панораме пейзаж. Он является не только случайным фоном к действию — он живет, он создает настроение. Пейзаж занял почетное место и в батальном жанре.

Выставка Левитана поможет нам поставить ряд важнейших проблем советского пейзажа. Хотелось бы высказать пожелание, чтобы вслед за ней была организована выставка русских пейзажистов А. С. Степанова, Ф. Васильева, Саврасова, Поленова и других художников, по характеру творчества родственных Левитану.

(«Советское искусство», 1938, 28 апреля)

ТОВАРИЩ МОЙ...

(к 100-летию со дня рождения А. С. Степанова)

Вспоминается мне чудесный вечер, тихий, теплый. С художником Алексеем Степановичем Степановым, страстным охотником, шли мы на тягу. Надо было заранее выбрать местечко поудобнее, и я поторапливал Степанова. Но он остановился на лесной поляне, раскинул широко руки, будто хотел обнять весь мир, всю красоту, которая нас окружала, и сказал тихо и грустно: «Вот не будет нас с тобой, а все, что мы видим, останется навсегда таким же невыразимо прекрасным. Вот с чем жалко расставаться будет...»

Алексея Степановича нет уж ныне на свете, но все, что он так любил, чем так восхищался, живет в его картинах — искренних, поэтичных и трепетных.

Исполнилось сто лет со дня рождения Алексея Степановича Степанова. В эти дни особенно ярко вспоминаю я этого замечательного художника и человека, которого хорошо знал и любил. Вместе с ним мы долгие годы преподавали в Московском училище живописи, ваяния и зодчества; нас многое связывало с ним в искусстве. Он был хороший и душевный товарищ. Очень верно сказал о нем Нестеров: «Он любил наш родной пейзаж, деревенский быт, охотничий люд. Все и всё платили ему лаской, вниманием, добрым чувством».

Такой человек, как Степанов, не мог не любить природу, родной наш русский край. И если мы вспомним одну из лучших его картин «Журавли летят», которая украшает коллекцию Третьяковской галереи, нам раскроется вся чистая, поэтическая душа художника.

Журавли летят... Ранняя весна. Пригорки уже зазеленели молодой травой, солнышко ласковое, небо чистое, синее. Гурьба деревенских ребятишек высыпала на лужайку. Радостно приветствуют они вестников весны — журавлей, показавшихся в небе. Столько в этой картине весенней радости, солнечного света в лазурном небе и свежей зелени травы, что сердце наполняется счастьем встречи с весной и нежностью к этим вихрастым маленьким человечкам, у которых только и радости, что раздолье родных полей да теплое солнышко...

Неизменно сохранял в себе Алексей Степанович эту большую нежность к детям, может быть потому, что у него самого детские годы были безрадостными и тяжелыми. Рано остался он круглым сиротой и никогда не любил рассказывать об этой поре своей жизни. Художественное образование Степанов получил в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Здесь он преподавал потом. Здесь началась дружба его с Архиповым, Левитаном, братьями Коровиными, С. Ивановым и многими другими достойными представителями нашего художества.

Вся творческая жизнь его тесно связана с Училищем живописи — этой передовой школой русского реалистического искусства. Он учился у Перова и Прянишникова. Уже в раннюю пору, в картине «Продажа коровы», наметился круг творческих интересов художника, ставшего поэтом русской деревни и русской природы. В эту же пору раскрылись и другие стороны его творчества. В один год с «Продажей коровы» им была написана другая значительная картина — «Лоси», находящаяся тоже в Третьяковской галерее. Об этой картине Поленов говорил как о «поэтичной, интересной и очень оригинальной».

Действительно, Степанов показал себя блестящим анималистом, которому, пожалуй, трудно найти равного в нашем искусстве. Он видел в животных чудесные творения природы, был трогательно привязан к ним, изучал их повадки, привычки, и во многих и многих оставленных им картинах, этюдах, рисунках раскрываются его любовь к домашним животным и лесным зверям и знание всех их звериных тайн. . .

В свое время за картину «Журавли летят» Степанов был принят в Товарищество передвижных художественных выставок и до конца существования Товарищества оставался верным лучшим заветам передвижников. Мне, как пейзажисту, особенно близка и дорога любовь Степанова к русской природе, ко всей нашей родной красоте. И сейчас,

когда мы отмечаем памятную дату этого прекрасного художника, мне хочется поставить его как образец, пример чистой, самозабвенной привязанности ко всему родному, русскому, пример преданнейшего служения отечественному искусству.

(«Советская культура», 1958, 15 мая)

О ТРАДИЦИЯХ

Когда в разговоре случается упомянуть о значении традиций, то у собеседников, в особенности молодых, вытягиваются лица: «Ну вот, опять за свое! Всё традиции да традиции. А как же новаторство, как же индивидуальность?» И тем не менее, я хочу еще раз поговорить именно о традициях, о преемственности, обо всем том, что, по моему глубокому убеждению, составляет основу настоящей живописной культуры, основу любой, самой крупной и своеобразной творческой индивидуальности. Конечно, характер преемственности в искусстве, в частности в живописи, иной, чем, например, в науке. Если то или иное открытие «поступило на вооружение» науки, то им пользуется каждый студент, каждый инженер. Не то в искусстве, где сплошь и рядом приходится снова и снова открывать давно открытые Америки. Ведь сложнейшие профессиональные приемы — так называемые «тайны мастерства» — нельзя изложить на нескольких страничках печатного текста! Любое объяснение даст лишь самое приблизительное представление о творческом методе того или иного художника. Лучше всего этот метод постигается при непосредственном и возможно более длительном общении с мастером. Это общение до некоторой степени можно заменить изучением работ, но лишь до некоторой степени.

Меня часто спрашивают: что же такое живопись? Я всегда отвечаю, что это рисунок цветом. Объяснить это сразу и полностью — трудно, невозможно. Вспоминаю Евграфа Семеновича Сорокина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, который как-то, раздраженный непонятливостью своего ученика, сказал: «Вы мне хоть сплошь зеленой краской, а нарисуйте». Рисунок и колорит, форма и правда — вот главное в живописи. Любовь и вкус — вот то, что превращает «грубую прозу» в тончайшую поэзию.

Преемственность в искусстве напоминает мне эстафету, которую уронить очень легко, а поднять трудно, иногда невозможно. В истории ми-

ровой живописи эту эстафету роняли не раз, иногда безвозвратно. Недаром искусство классической Греции до сих пор для нас своего рода загадка, несмотря на то, что сохранились сотни великолепных его образцов. Недаром живопись итальянского Возрождения представляется нам как сверкающий, но недостижимый маяк, к которому мы можем более или менее приближаться.

Для того чтобы быть по-настоящему современным и не растерять своего мастерства или чтобы это мастерство не застыло, не законсервировалось, художник должен постоянно общаться не только со своими товарищами по искусству, но и со своими предшественниками — в музеях, библиотеках. Индивидуальность, даже самая крупная, самобытная, только тогда сможет проявить себя по-настоящему, когда ее обладатель прилежнейшим образом до последнего кирпичика изучит грандиозное здание искусства, воздвигнутое совместным трудом художников многих поколений.

Ведь если, например, в эпоху Возрождения мастер годами заставлял учеников копировать свою живопись и в особенности рисунки, то делал он это не из каких-то тщеславных соображений, не из желания привить ученикам свою собственную манеру. Мастер считал себя в первую очередь хранителем коллективного опыта и старался передать его в наибольшей, так сказать, сохранности своим ученикам.

Знаете ли вы, что, например, Эжен Делакруа, будучи уже признанным мастером, постоянно рисовал те самые гипсы, которые у нас иногда считают чуть ли не основным оплотом консерватизма в искусстве и зловредной выдумкой «академиков». Известно, что Делакруа начинал свой трудовой день с того, что прилежнейшим образом срисовывал греческую камею, называя это своей «утренней молитвой».

Таких примеров можно было бы привести десятки, если не сотни. И здесь я хочу подчеркнуть, что новаторство в искусстве не результат какого-то наития: вот, мол, явился художник, который видит мир по-своему, не так, как все, — тут тебе и новое направление. В действительности же дело обстоит, конечно, гораздо сложнее. Я думаю, что новаторство, которое я назвал бы «долговечным» (в отличие от «новаторства», умирающего вместе с художником), возникает как вывод, как итог, как решение задачи, подготовленное огромным накоплением опыта предыдущих поколений. Новаторство — это традиция в развитии.

Мы часто говорим о реалистических традициях русского искусства. В определении традиций русской живописи, как именно реалистических, народных, демократических традиций есть глубокий смысл. И я думаю, что свойственные русскому характеру трезвость, нелюбовь к фальши, спокойная искренность во многом определили собой то обстоятельство, что все победы русского искусства связаны именно с реализмом. Недаром классицизм, с его напыщенной и условной патетикой, если и имел своих представителей в русской живописи, то многочисленные композиции с Мстиславами и Рогнедами в непонятных греко-славянских одеждах сейчас интересны только для историков. Даже романтическое направление, выдвинувшее Кипренского и Брюллова, оказалось как-то сбоку, в стороне от основной линии развития русского искусства, которое определялось именами Антропова, Левицкого, Венецианова, Федотова, Крамского, передвижников и их прямых наследников — Репина, Серова, Сурикова.

И в то же время нельзя забывать, что художники ложноклассического направления создали русскую школу рисунка, заложили основы методики, которая оказалась краеугольным камнем в воспитании многих поколений русских живописцев и без которой немыслимо было бы такое поистине гигантское явление, как Александр Иванов. А самый блестящий, самый, может быть, «аристократичный» из выучеников дореформенной академии Карл Брюллов был наставником художников-демократов, художников-«плебеев» — Федотова и Шевченко.

Много уже говорилось и писалось о том, какое значение придавали преемственности, внимательнейшей учебе у классиков Репин и Серов. Сами они были в этом отношении, конечно, образцом, всегда предостерегая молодежь от дилетантства, которое обычно бывает результатом ребяческой веры в талант: дескать, тем пышнее талант расцветает, чем меньше он связан со всякого рода традициями. Сколько копий написал В. А. Серов с портрета Иннокентия X работы Веласкеса!

Но в истории русского и даже советского искусства были времена, когда необходимость традиций и вообще основательной профессиональной выучки подвергалась сомнению, когда знаменитое «так я вижу» считалось убедительным оправданием самых абсурдных, а иногда и оскорбительных для искусства дилетантских упражнений. «Новаторы», борясь с рутиной, косностью и подобными, заслуживающими всяческого

осуждения вещами, вместе с водой выплескивали и ребенка. Под угрозой оказывалось самое существо изобразительного искусства — объективное изображение видимого мира, основанное на глубоких знаниях, постоянном и кропотливом изучении натуры. Искусство у таких «новаторов» переставало служить большим общественным идеалам. Сколько таких, окончивших в свое время Вхутеин и Вхутемас и с гордостью ходивших в самых «левых», сейчас упрекают себя за бесполезно растраченное время, за упущенную возможность стать настоящим художником, а не беспомощным дилетантом!

Прожив в искусстве большую жизнь и, кроме того, просто будучи старше многих читающих эти строки, я, вероятно, имею право пусть не поучать, но советовать.

Замечательный русский художник-педагог П. П. Чистяков сказал однажды про своего ученика, впоследствии профессора Академии художеств Савинского, что тот, быть может, «переучился», т. е. засушил себя. Но переучившихся я в жизни не видал, а вот недоучившихся — хоть пруд пруди. И, заметьте, в большинстве случаев это, так сказать, «жертвы своего таланта», побоявшиеся, что длительная учеба их «засушит», задавит индивидуальность.

И, обращаясь к молодежи, прошу: не бойтесь за свою индивидуальность. Если она у вас есть, то упорная учеба, глубокие знания только помогут вам стать настоящим художником. Ну, а если ее нет, то никакие «предохранительные меры» не помогут. На нет и суда нет.

Возвращаясь к главному вопросу моих заметок, хочется поговорить и о традициях несколько иного порядка, которые забывать нельзя никому и никогда. Как бы ни были вы талантливы, какая бы неповторимая и своеобразная индивидуальность ни отмечала ваше творчество, как бы вы ни были образованы и как бы тщательно ни изучали великое наследие старых мастеров, — этого все-таки недостаточно. Нужна еще страстная и бескорыстная любовь к своему делу. Без нее, без постоянного горения и увлеченности, без чистого сердца и искренней души самый большой талант — ничто.

Человек, посвятивший себя искусству, должен всегда помнить, что им выбран трудный и тернистый путь. Будут и неудачи, и срывы, и поражения. Но любовь к своему делу, постоянная и часто очень тяжелая работа — секрет успеха. Ведь вот, когда Татьяна Львовна Толстая сказа-

ла Репину о том, какой он огромный талант, Репин ответил ей с усмешкой: «Работали бы вы, как я, таким же талантом были бы!»

И еще, секрет успеха — и в дружбе, сплоченности коллектива художников. Вспомните хотя бы барбизонцев, — как эти увлеченные искусством энтузиасты, забыв о «радостях» шумной городской жизни, нашли радость гораздо большую — в творчестве. Как дружно они жили своей «коммуной» в Барбизоне, довольствовались немногим, как упорно трудились и как были счастливы!

Вспоминаю я и сердечную атмосферу дружбы и товарищества в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, а позже в Товариществе передвижных художественных выставок: смех и шутки, сердечную, объективную и дружескую критику, которая так помогала в работе.

Однажды в красивый осенний день написал я этюд. Мне казалось, что все главное сумел я увидеть и передать. Только кустики слева мазнул небрежно: сойдет, думаю. Стал потом писать картину. Как же замучили меня эти кустики! Никак не вспомню, какие же они были тогда, в тот мягкий и теплый осенний день. Долго с ними бился. Принес этот пейзаж на выставку. Подходит ко мне Николай Никанорович Дубовской. «Хорошо — говорит, — все хорошо, а тут ты что-то напутал. Не так это должно быть!» Давно это было, десятки лет назад, а кустики эти я не забуду, не могу забыть и Дубовского в роли критика, доброжелательного и искреннего. Дружно и хорошо жили мы в Училище, не помню я художников, злобно настроенных друг к другу.

Вспоминаю и еще один случай: получив индивидуальный заказ на роспись храма Христа Спасителя и имея возможность заработать целую кучу денег, Иван Николаевич Крамской заранее предлагает отдать три четверти своего заработка товарищам по работе и в кассу передвижников.

Я не к тому напомнил здесь о барбизонцах, об их отказе от шумных радостей жизни или о великодушном поступке Крамского, чтобы эти «традиции» просто так взяли бы и внедрили в быт наших художников. Но помнить обо всем этом нужно всегда — о скромности в жизни, об искренней и сердечной дружбе, о чистоте отношений между людьми, о бескорыстности в искусстве: ведь это — главное.

(«Огонек», 1956, октябрь)



Последний наряд. 1957

ПРИЛОЖЕНИЕ

БИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Василий Николаевич Бакшеев родился 25(12) декабря 1862 года в Москве.

Сначала он учился в городском двухклассном училище; окончив его, поступил в уездное шестиклассное училище, которое окончил в 1877 году и в том же году был принят в Училище живописи, ваяния и зодчества на архитектурное отделение. В 1883 году Василий Николаевич из проектного класса архитектурного отделения перешел на живописное отделение. В 1884 году он, продолжая учиться, поступил на службу в Долгоруковский детский приют на должность «почетного старшины», где и служил до 1889 года.

В 1887 году В. Н. Бакшеев окончил Училище живописи, получив (в 1888—1889 гг.) диплом классного художника и большую серебряную медаль за эскиз «Возвращение с богомолья».

В 1892—1893 гг. был принят, как экспонент Товарищества передвижных художественных выставок, а в 1896 году был избран членом Товарищества. На выставках передвижников Василий Николаевич выставлял свои картины до 1923 года — до конца существования ТПХВ. В эти же годы Василий Николаевич участвовал на периодических выставках Московского общества любителей художеств.

В 1897 году был приглашен преподавателем в Училище живописи, ваяния и зодчества. Сначала он преподавал в общеобразовательном отделении, а с 1901 года совмещал эту работу с преподаванием в фигурном и натурном классах. В Училище живописи, ваяния и зодчества В. Н. Бакшеев работал до 1918 года.

В 1901—1902 гг. выставлялся на выставках «36-ти художников». Принимал участие на выставках в Париже и Риме.

В 1913 году был избран почетным членом Академии художеств.

С первых же месяцев Советской власти, в 1917 году, в течение двух лет Василий Николаевич безвозмездно работал в Комиссии Моссовета по охране памятников старины и искусства.

С 1922 года выставлял свои картины в АХРРе, а в 1927—1928 гг. — в Объединении художников реалистов (ОХР).

В 1925 году получил персональную пенсию.

В 1927 и 1928 гг. работал в Издательстве Центросоюза, а затем во Всекохудожнике (до 1938—1939 гг.).

С 1933 по 1936 год В. Н. Бакшеев преподавал в Московской областной полиграфической мастерской.

В 1935 году был награжден грамотой на звание «Почетного ударника» от Союза советских художников (Бюро художественных выставок).

С 1936 по 1941 год (включительно) вел педагогическую группу в Отделении повышения квалификации при Московском художественном институте.

В 1937 году В. Н. Бакшеев получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

С 1940 по август 1958 года работал в Областном училище имени 1905 года. С 1940 по 1952 год преподавал там живопись, а с 1952 по 1958 год был профессором-консультантом.

В 1940 году получил от Комитета по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР почетную грамоту за участие в организации выставки «Индустрия социализма» (был членом тарифно-расценочной комиссии).

В 1943 году был награжден орденом Трудового Красного Знамени и в том же году получил Сталинскую премию II степени.

С 1946 по 1952 год вел кафедру живописи в Художественно-промышленном училище имени М. И. Калинина.

В 1947 году В. Н. Бакшеев был избран действительным членом Академии художеств СССР. В том же году ему было присвоено звание Народного художника РСФСР.

В 1952 году был награжден орденом Ленина и в 1958 — вторым орденом Ленина.

Василий Николаевич Башкеев имел медали: «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» и «В память 800-летия Москвы».

В 1956 году В. Н. Бакшееву было присвоено звание Народного художника СССР.

Василий Николаевич участвовал на всех выставках — союзных и академических.

В 1937, 1947 и 1952 гг. устраивались его персональные выставки в связи с его юбилейными датами.

Картины В. Н. Бакшеева посылались на выставки: в Америку, Францию, Китай, Сирию, Египет, Новую Зеландию, Аргентину.

Основные произведения В. Н. Бакшеева находятся в Государственной Третьяковской галерее и в Государственном Русском музее. Его работы имеются в большинстве музеев республиканского и областного значения.

В. Н. Бакшеев скончался 28 сентября 1958 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

ДЕТСТВО

1. Бакшеев Николай Федорович — отец художника Василия Николаевича Бакшеева, родился в 1822 году. Служил мелким чиновником, и заработка его едва-едва хватало, чтобы содержать большую семью. Умер Николай Федорович Бакшеев от болезни сердца в 1875 году, когда Василию Николаевичу было 13 лет.

2. Бакшеев Федор Иванович — дед художника, родился в 1762 году. Служил в армии Суворова. Участвовал в боях при Нови, Измаиле и др. Был в ополчении в войну 1812 года. Рассказы о его участии в суворовских походах с увлечением слушались в семье Бакшеевых, особенно мальчиками, старшие из которых (Петр, Федор, Николай) знали деда. Федор Иванович прожил 98 лет, умер он в 1860 году в Москве.

3. Бакшеева Мария Петровна, урожденная Титова — мать художника, родилась в городе Белёве в 1828 году. Оставшись вдовой с большой семьей на руках, потеряв старшего сына — опору семьи, она своим трудом — рукоделием — дала возможность получить образование всем остальным детям. Предпоследним сыном был Василий Николаевич, глубоко любивший и всю жизнь помнивший свою мать. С нее в 1887 году он написал прекрасный портрет, находящийся сейчас в Львовской картинной галерее. Мария Петровна скончалась в 1894 году в Москве.

4. Училище живописи, ваяния и зодчества возникло из «Натурного класса», учрежденного художниками и любителями в 1832 году. Занятия проходили по вечерам, собиравшиеся работали с натуры. Инициатива образования «Натурного класса» принадлежала Егору Ивановичу Маковскому, художнику-любителю, отцу известных художников В. Е. и К. Е. Маковских. «Натурный класс» был чисто товарищеским кружком, объединявшим людей, любящих искусство. В 1883 году «Натурный класс» был преобразован в «Московское художественное общество», члены которого должны были вносить членский взнос 250 рублей в год. При «Московском художественном обществе» был организован «Художественный класс», содержавшийся на взносы членов и плату за ученье некоторой части учеников (5 рублей в месяц). Остальные ученики обучались бесплатно. Каждый член Общества имел право прислать двух учеников.

«Художественные классы» в Москве существовали полуофициально. Первоначально они были учреждены как опыт на 4 года и имели два отделения: 1) живописное и 2) скульптурное.

В 1843 году был разработан и утвержден устав «Московского художественного общества». Согласно уставу «Художественные классы» преобразовывались в «Школу

художеств» (в дальнейшем Училище живописи и ваяния). Училищем должен был руководить Совет из числа членов «Московского художественного общества», однако присваивать звание художников и выдавать награды имела право только Академия художеств. Училище имело 4 класса. В 1857 году было организовано архитектурное отделение и было дано право самому Училищу присуждать медали и звания художников. С этого времени Училище стало именоваться «Училищем живописи, ваяния и зодчества».

5. Мжедлов Александр Захарович родился в 1849 году. Окончил в 1869 году гимназию в Тифлисе. Переехав в Москву, с 1876 по 1906 год служил в Училище живописи, ваяния и зодчества, исполняя сначала должность надзирателя, а затем — инспектора Училища.

6. Бакшеев Василий Николаевич — автор «Воспоминаний»; поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1877 году на архитектурное отделение. В 1883 году он перешел на живописное отделение. В 1884 году В. Н. Бакшеев получил звание «учителя рисования в гимназиях» за рисунок с гипсовой фигуры, и, так как семья его очень нуждалась, Василий Николаевич в 1885 году поступил в Долгоруковский детский приют на должность «почетного старшины», где и служил до 1889 года. Служа в приюте, Василий Николаевич одновременно учился в Училище живописи, ваяния и зодчества. За этюды и рисунки в 1885/86 и 1886/87 годах Василий Николаевич получил две малые серебряные медали (за какие именно этюды и рисунки, к сожалению, установить не удалось). В. Н. Бакшеев окончил Училище живописи, ваяния и зодчества в 1887/1888 годах. В 1888/1889 — он получил диплом классного художника и большую серебряную медаль за эскиз «Возвращение с богомолья».

Во время пребывания в Училище произведения В. Н. Бакшеева выставлялись на ученических выставках: в 1884 году на VII выставке — «Севастопольский ветеран» (продана за 80 руб.); в 1885 году — на VIII — «Этюд»; в 1886 году — на IX — «Север», «Дворик» и «Голова волка», которая была оставлена в музее при Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1887/88 гг. на X — «Любимцы» (Девушка с голубями, куплена П. М. Третьяковым), «Этюд»; в 1888 году на XI — эскиз «Возвращение с богомолья» (куплен Гартунг), два этюда, «Этюд-пейзаж» (куплен П. М. Третьяковым), «Этюд — мертвая натура» (куплен Вогау), «Гусятница» — эскиз; в 1889 году на XII — «Гусятница» (продана за 25 рублей, местонахождение неизвестно).

ГОДЫ УЧЕНИЯ В МОСКОВСКОМ УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ, ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА

7. Борин Василий Михеевич окончил архитектурное отделение Училища живописи, ваяния и зодчества. До последних дней жизни сохранил с Василием Николаевичем самые тесные товарищеские отношения и постоянно бывал в его семье.

8. Богданов Владимир Сергеевич (родился в 1863 году, умер в 20-х годах этого столетия) — художник-жанрист. Окончив Училище живописи, ваяния и зодчества

в 1889 году с большой серебряной медалью за картину «Будущий инок», Богданов поступил в Академию художеств, которую и окончил в 1894 году. За свою картину «Сбор картофеля» он получил звание классного художника. Окончив Академию, преподавал в Художественно-иконописном училище в Петербурге, а затем уехал в провинцию. На 30-й и 44-й выставках передвижников он участвовал как эспонент. С В. Н. Бакшеевым он не порывал связи до конца своей жизни и, приезжая в Москву, всегда у него останавливался.

9. Денисов Александр Федорович (род. в 1863, умер около 1910 года) учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1879 по 1884 год. Вышел из Училища, так как был призван к отбыванию воинской повинности и не имел возможности внести плату. В 1885 году Денисов подал прошение о вторичном принятии в Училище. Но проучился всего год и в 1886 году совсем покинул Училище, выйдя из натурного класса. Из его работ известны только те, которые были выставлены на ученических выставках: в 1883 году на VI выставке — «Голова богатыря»; в 1885 году — на VIII — «В степи». Местонахождение этих вещей неизвестно.

У Денисова на его родине, в селе Куракино, недалеко от Палеха, в течение нескольких лет В. Н. Бакшеев с товарищами по Училищу проводил летние месяцы. По мнению В. Н. Бакшеева, Денисов был очень талантливым художником.

10. Корин Алексей Михайлович (1865—1923) — художник-жанрист и портретист. Родился в селе Палех в крестьянской семье. Первоначально практиковался у живописцев-ремесленников, а затем, в 1884 году, поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1889 году, получив большую серебряную медаль за картину «Утро в монастырской келье». На выставках передвижников Корин участвовал с 1891 года как экспонент, а с 1895 по 1923 год как член Товарищества. Преподавал в Училище с 1892 по 1918 год.

Лучшие его вещи: «Опять провалился» (1891, Калужская картинная галерея); «Больной художник» (1892, ГТГ); «Любитель» (1897, Музей Академии художеств).

11. Часовников Василий Васильевич (родился в 1864 году) — художник-пейзажист. Сначала учился в Москве в Училище живописи, ваяния и зодчества. Вышел из натурного класса Училища в 1882 году и перешел в Академию художеств, которую окончил в 1888 году. В 1882 году на V Ученической выставке Часовников выставил: «На Волге» — эскиз и «Пустырь» (местонахождение работ неизвестно). С 1888 года преподавал рисование в Техническом училище в Новочеркасске. В 1891 году составил «Курс рисования. Методическое руководство для преподавателей».

Сведения о смерти В. В. Часовникова в 1900 году, полученные Василием Николаевичем от брата Часовникова, приводимые в главе «Товарищи по учению», неправильны. Об этом свидетельствует следующий факт: в 1913 году ректор Высшего художественного училища при Академии художеств получил от В. В. Часовникова, тогда члена Духовной русской миссии в Пекине, заявление с просьбой разрешить ему заниматься в мастерской профессора архитектуры Преображенского.

12. Архипов (Пыриков) Абрам Ефимович (1862—1930) — известный художник-жанрист и пейзажист. Поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1877 году одновременно с В. Н. Бакшеевым.

Архипов окончил училище в 1883 году и поступил в Академию художеств, но, пробыв там два года, вернулся в Москву. На выставках передвижников он стал участвовать с 1890 года и в 1891 году был избран членом Товарищества и членом Совета Товарищества. В 1902 году Архипов в последний раз принимал участие в передвижной выставке, на которой он показал свою картину «Прачки» (ГТГ). С 1894 по 1918 год художник преподавал рисование и живопись в Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1927 году Архипову было присвоено звание народного художника РСФСР.

13. Крамской Иван Николаевич (1837—1887). Крамской поступил в Академию художеств в 1857 году. В 1863 году оканчивающим Академию ученикам была предложена для выполнения одна общая для всех тема «Пир в Валгале». Выпускники отказались ее выполнить. Во главе «бунтарей» стоял Крамской. Так как протест их принят не был, они покинули Академию. Крамской — один из основоположников Товарищества передвижных выставок.

14. В Петербурге в 1865 году художниками, вышедшими из Академии, была основана Артель художников. Артель представляла собой своеобразную «коммуну». Постепенно Артель сплотила живописцев и скульпторов-реалистов и подготовила возникновение «Товарищества передвижных художественных выставок». Ее идейным и организационным руководителем был И. Н. Крамской. Артель художников сыграла прогрессивную роль в русском искусстве.

15. Русское изобразительное искусство 1870-х годов стало все активнее участвовать в общественной жизни страны, все глубже изображать действительность. Эти тенденции привели к образованию новой художественной организации — «Товарищества передвижных художественных выставок». Творчество передвижников народно, насыщено патриотизмом, идейностью. Передвижники стремились внести искусство в самые недра народные. Их выставки имели огромное воспитательное значение: произведения передвижников показывали бесправие и страдания народа в царской России. Картинами передвижников восхищались, у них учились; стать передвижником было заветной мечтой каждого начинающего художника. В. Н. Бакшеев, конечно, всецело разделял преклонение своих товарищей перед передвижниками. Для него не только произведения передвижников, но и сами художники, характер их взаимоотношений были высоким идеалом. Он сохранил глубокое уважение к передвижникам до конца жизни и стремился воспитывать у художественной молодежи такое же отношение к искусству, какое было у передвижников.

16. Быковский Константин Михайлович (1841—1906) — архитектор. Учился в Академии художеств. С 1881 года — академик архитектуры. Общественные здания по проекту Быковского отличаются тщательной продуманностью планировки. В Москве это: университетские клиники на Девичьем поле, дом Государственного банка на Неглинной и другие. В Училище живописи, ваяния и зодчества он преподавал историю искусства с 1870 по 1881 год.

17. Ключевский Василий Осипович (1841—1911) — знаменитый историк. Окончил Московский университет и там же получил кафедру профессора русской истории. Русскую же историю он преподавал с 1898 по 1911 год и в Училище живописи, ваяния и зодчества.

18. Кирпичников Александр Иванович (1845—1903) — историк литературы, профессор Московского университета, преподавал историю литературы в Училище с 1898 по 1900 год.

19. Зернов Дмитрий Николаевич (1843—1917) — анатом. В 1865 году Зернов окончил Московский университет и в 1873 году получил звание профессора. Преподавал анатомию в Училище живописи, ваяния и зодчества и на высших женских медицинских курсах. Автор обстоятельного учебника «Описательная анатомия человека». На первом Всероссийском съезде художников Зернов сделал доклад о преподавании анатомии в высших художественных заведениях.

20. Ноаковский Станислав Владиславович (1867—1928) — архитектор. Учился в Академии художеств (с 1886 по 1894). Мастерски владел архитектурным рисунком, создав целый ряд серий архитектурных импровизаций, исполненных гуашью. С 1907 по 1917 год — преподаватель архитектуры в Училище живописи, ваяния и зодчества. В 1918 году переселился в Польшу.

21. Волнухин Сергей Михайлович (1859—1921) — скульптор. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1875 по 1886 год, а затем в Петербургской Академии художеств, по окончании которой получил звание классного художника. Преподавал скульптуру в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1894 по 1918 год. Волнухин — автор знаменитого памятника первопечатнику Ивану Федорову в Москве. В ГТГ находится бронзовый бюст П. М. Третьякова — его же работы. В 1910 году получил звание академика. Участвовал на передвижных выставках.

22. Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927) — выдающийся русский живописец, замечательный колорист. Учился в Академии художеств и одновременно на юридическом факультете петербургского университета. С 1882 по 1895 год Поленов преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества, где учениками его были Бакшеев, К. Коровин, Архипов и др. Последние годы жизни Поленов провел в усадьбе «Борок», ныне музей имени Поленова. В этом музее есть несколько работ Василия Николаевича: «Летний вечер» (1935), «Летний пейзаж» (1946), «Летний пейзаж в Поленове» (1951) и рисунок карандашом к картине «За советом». На этом рисунке Василий Николаевич сделал надпись: «Учителю благодарный ученик». В. Н. Бакшеев всегда с глубоким уважением вспоминал о своем учителе и с восхищением говорил о колорите Поленова.

23. Верещагин Василий Васильевич (1842—1904) — выдающийся художник-баталист, пользующийся мировой известностью, свидетель и участник многих войн своего времени. В 1904 году Верещагин принял участие в русско-японской войне и погиб вместе с командовавшим русским флотом адмиралом Макаровым под Порт-Артуром при взрыве на броненосце «Петропавловск». Картину Верещагина «У врат Тамерлана» особенно ценил В. Н. Бакшеев. Верещагин пользовался громадной популярностью и за границей. В печати 80—90-х годов его называли «наш гениальный современник».

В. Н. Бакшеев рассказывал (со слов В. А. Серова), что на вопрос, обращенный к Менцелю: «Кого вы считаете лучшим живописцем нашего времени?» — тот ответил: «Конечно вашего Верещагина». Этого же мнения придерживались Месонье и Альма Тадема, о чем говорит В. В. Стасов в одной из своих статей.

24. Верещагин Кузьма Николаевич (родился в 1866 году). Поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1886 вольным посетителем. К. Верещагин принял участие только на одной ученической выставке — 1886 года, на которой он выставил свой пейзаж «Зима».

25. Репин Илья Ефимович (1844—1930). В. Н. Бакшеев очень высоко ценил мастерство Репина, считая его лучшим художником нашего времени наравне с Верещагиным. Особенно восхищал его портрет актрисы Стрепетовой (1882, ГТГ): «Как живая! — говорил Василий Николаевич, — как глаза смотрят!»

26. Суриков Василий Иванович (1848—1916) — великий русский исторический живописец. В 1881 году Суриков стал членом Товарищества передвижных художественных выставок.

27. Маковский Владимир Егорович (1846—1920) — художник-жанрист. Учился сначала в Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем в Академии художеств в Петербурге. В 1882 году Маковский был приглашен преподавателем в Училище живописи, ваяния и зодчества, где и преподавал до 1894 года. В этом году его назначили профессором в Академию художеств.

Маковский был членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок. Его очень ценил П. М. Третьяков, в галерее которого имелось более 40 его вещей. За картину «Любители соловьев» (ГТГ) Маковский в 1873 году получил звание академика.

28. Третьяковская галерея была основана Павлом Михайловичем Третьяковым в 1856 году.

Третьяков собирал картины русских художников с целью создать национальный общедоступный музей русского искусства. С 1881 года он открыл галерею для всеобщего обозрения. В 1892 году Третьяков передал свою коллекцию картин русских художников в дар городу Москве, присоединив к ней коллекцию своего брата Сергея Михайловича Третьякова (1834—1892).

После Октябрьской революции Владимир Ильич Ленин в 1918 году подписал постановление СНК о национализации Третьяковской галереи. Позднее к Государственной Третьяковской галерее были присоединены: Музей иконописи и живописи (коллекции И. С. Остроухова), Цветковская галерея, собрание картин Румянцевского музея и картины из частных коллекций.

29. Третьяков Павел Михайлович (1832—1898) — основатель картинной галереи (Государственная Третьяковская галерея), переданной им в дар Москве. Третьяков был почетным «вольным общником» (1868) Петербургской Академии художеств, а с 1893 года ее действительным членом. Тонко понимая живопись, Третьяков собирал в свою коллекцию лучшие произведения своего времени. Он приобретал главным образом вещи передвижников и других художников демократическо-реалистического направления. Под влиянием Третьякова многие художники создали свои лучшие произведения. Так, по его настоянию был написан ряд прекрасных портретов выдающихся людей той эпохи такими мастерами, как Репин, Крамской, Перов и др.

30. Пирогов Николай Иванович (1810—1881) — великий русский хирург, анатом и педагог, основоположник военно-полевой хирургии. Академик с 1847 года.

31. Шишкин Иван Иванович (1832—1898) — выдающийся пейзажист. Член-учредитель Товарищества передвижных художественных выставок. Один из основоположников реалистической пейзажной живописи. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве, а затем в Петербургской Академии художеств.

32. Этюд В. Н. Бакшеева «Голова волка» был им написан в 1885 году и выставлен на IX ученической выставке в 1886 году (вместе с «Двориком» и «Севером»).

33. Свою картину «Девушка с голубями» Василий Николаевич написал в 1887 году. В то лето он познакомился со своей будущей женой — Анной Алексеевной Лосевой (сестрой его друга Сергея Алексеевича Лосева). 15-летняя девушка произвела на него глубокое впечатление. И хотя Василий Николаевич не писал ее портрета, все же он невольно запечатлел ее образ в своей картине. Василий Николаевич выставил эту вещь на X ученической выставке под названием «Любимцы». Картина была приобретена П. М. Третьяковым для его галереи.

34. Головин Александр Яковлевич (1863—1930) — живописец и театральный декоратор. Окончил Училище живописи, ваяния и зодчества в 1889 году.

35. «Возвращение с богомолья» было написано в 1887/88 году и выставлено на XI ученической выставке в 1888 году. За эту работу Василий Николаевич получил большую серебряную медаль. Картина была продана частному лицу — Гартунг.

36. Виноградов Сергей Арсеньевич (1869—1938) — живописец. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое и окончил в 1890 году. В первый период своего творчества Виноградов писал картины на бытовые темы и выставлял свои произведения на выставках Товарищества передвижников, членом которого он стал с 1899 года. Но в 1901 и 1902 годах Виноградов участвовал на выставках «36-ти художников», а с 1904 года стал членом «Союза русских художников». Увлекаясь импрессионизмом, Виноградов выставлялся и на выставках «Мира искусства». В ГТГ имеются картины Виноградова «Обед работников» и «Бабы».

37. Грандковский Николай Карлович (1864—1907) — художник-жанрист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1880 по 1888 год. Грандковский выставлял свои картины на ученических выставках, начиная с 1883 года: на VI выставке — «Прудик», «В классе»; на VIII — в 1885 году картина «Еврей», была продана Бурышкину, а в 1888 году выставленная им на IX выставке картина «Весной» была продана Кристи. Грандковский преподавал в Пензенском художественном училище.

38. Богданов-Бельский Николай Петрович (1868—1945) — живописец-жанрист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве с 1884 по 1889 год. С 1895 по 1918 год был членом Товарищества передвижных художественных выставок. Так как Богданов-Бельский был сыном крестьянина и детство свое провел в деревне, он не потерял и в дальнейшем связи с ней, и сюжетами для своих картин он обычно избирал темы из крестьянского быта. Особенно его привлекала деревенская детвора: «Устный счет» (1895, ГТГ); «У дверей школы» (1897, Русский музей в Ленинграде) и др. Богданов-Бельский был избран действительным членом Академии художеств в 1914 году.

39. Малютин Сергей Васильевич (1859—1937) — русский советский художник. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1883 по 1886 год у В. Маковского, Сорокина и Прянишникова.

С 1903 года Малютин был приглашен преподавателем в Училище живописи, ваяния и зодчества, в котором он вел мастерскую портрета и жанра после выхода В. А. Серова из Училища в 1909 году. В первый период своего творчества Малютин был очень близок к передвижникам: «Подруги» 1889, «По этапу» 1890 и др. В дальнейшем Малютин принимал участие в выставках «36-ти художников», «Союза русских художников» и «Мира искусства». С 1915 года Малютин вернулся к передвижникам и выставил ряд великолепных портретов: Н. П. Богданова-Бельского, В. Н. Бакшеева, А. М. Корина и др. С 1918 по 1920 год вел 1-ю и 2-ю государственные высшие свободные мастерские. Малютин — один из организаторов АХРР. В 1927—1928 гг. Малютин принимал участие в выставках ОХР (Объединение художников-реалистов). По проекту Малютина выполнены некоторые предметы мебели и расписан потолок в квартире В. Н. Бакшеева.

40. Сорокин Евграф Семенович (1826—1892) — исторический живописец и жанрист, ученик Брюллова, представитель строгого академического рисунка. По окончании Академии художеств он был послан пенсионером за границу. Он был в Германии, Италии, Франции, Бельгии, Испании, Сирии и Египте. За границей он много работал и выставлял свои произведения. В Училище живописи, ваяния и зодчества Сорокин был приглашен преподавателем в 1859 году. Он пользовался большим уважением учеников — В. Н. Бакшеева, М. В. Нестерова и других. Работал в Училище живописи, ваяния и зодчества до самой своей смерти. Наиболее известные картины Сорокина: «Нищая, просящая милостыню» (1852, ГТГ); «Любовное свидание», (1858); «Ян Усмович удерживает быка», (1849, Музей Академии художеств).

41. Прянишников Илларион Михайлович (1840—1894) — художник-жанрист. 16-ти лет поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1866 году. Создал ряд мастерских жанров: «Гостиный двор в Москве», 1865; «Погорелые», 1871; «Жестокие романсы», 1881, и др. Лучшие его произведения находятся в ГТГ. Прянишников был одним из членов-организаторов Товарищества передвижных художественных выставок и всю жизнь оставался верен лучшим традициям передвижничества. В 1873 году Прянишников занял место преподавателя в Училище живописи, ваяния и зодчества, где его учениками были: С. В. Малютин, А. Е. Архипов, В. Н. Бакшеев, С. Иванов и другие.

42. В. Н. Бакшеев окончил Училище живописи, ваяния и зодчества в 1887/88 годах, получив большую серебряную медаль за эскиз «Возвращенье с богомолья» и диплом «классного художника».

43. Академия художеств в Петербурге учреждена 17 ноября 1757 года под названием «Академия трех знатнейших художеств» по проекту Шувалова, ставшего ее первым президентом. В 1764 году Академия художеств была преобразована по проекту Бецкого. Был утвержден новый устав, и ее переименовали в «Российскую императорскую Академию художеств». С этого момента она стала правительственным учреждением, регулировавшим художественную жизнь страны, присуждавшим звания, раздававшим заказы. В ведении Академии художеств находилось Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

В 1918 году Императорская Академия художеств была упразднена. В 1933 году ВЦИК и Совнарком РСФСР постановили организовать Всероссийскую Академию

художеств, главным образом как учебное заведение. В 1947 году Совет Министров СССР постановил преобразовать Всероссийскую Академию художеств в Академию художеств СССР. Первым президентом Академии художеств СССР был избран А. М. Герасимов.

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЯХ

44. Брюллов Карл Павлович (1799—1852) — замечательный исторический живописец, жанрист и портретист, виртуозный рисовальщик. С 1836 года преподавал в Академии художеств, сумев силою своего таланта поддержать академическое искусство. Из работ Брюллова В. Н. Бакшеев особенно ценил портрет археолога профессора Ланчи.

45. Жемчужников Лев Михайлович (1828—1912) — рисовальщик, гравер, живописец-реалист. Учился в Петербургской Академии художеств и за границей. С 1852 по 1856 год жил на Украине и работал над офортами и гравюрами из быта украинских крестьян. Вернувшись в Москву, Жемчужников занял должность секретаря Московского художественного общества, где и работал до 1891 года.

Портрет художника В. В. Верещагина, выжженный по дереву Жемчужниковым в 1883 году, находится в ГТГ.

46. Перов Василий Григорьевич (1833—1882) — выдающийся живописец и график, один из крупнейших представителей демократическо-реалистического искусства XIX века. Окончил Училище живописи, ваяния и зодчества в 1860 году и с 1871 года стал преподавателем Училища. Перов руководил натурным классом, но влияние его распространялось на все Училище. Он старался пробудить в учениках интерес к народной жизни. У Перова учились: Нестеров, С. Коровин, Касаткин и др. Ученики любили Перова и верили ему. В 1866 году Перов получил звание академика. Он был одним из членов-учредителей Товарищества передвижных художественных выставок и до конца жизни выставлял на них свои картины.

47. Маковский Егор Иванович (1800—1886) — художник-любитель. Один из учредителей Натурного класса, впоследствии преобразованного в Училище живописи, ваяния и зодчества. Маковский, не оставляя своей основной работы в бухгалтерии Управления Кремля, занимался копированием с наиболее популярных картин, пользуясь советами художника Ф. Ф. Кинель. В 1832 году организовал группу любителей художников из 12 человек для работы с натуры. Для чего и было ими снято подходящее помещение и приглашен натурщик. В 1834 году работы натурного (художественного класса) были посланы в Академию художеств, которая присудила Маковскому малую серебряную медаль (за группу из двух фигур). Портрет композитора Гурилева его работы находится в ГТГ. Егор Иванович был очень знающим собирателем гравюр.

ТОВАРИЩИ ПО УЧЕНИЮ

48. Вопилов Василий Петрович (родился в 1866 году) — живописец. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1881 по 1889 год, окончив его с большой серебряной медалью за картину «В гостях у старой барыни» и дипломом клас-

ского художника. Вопилов участвовал на 10-й ученической выставке в 1887/88 гг. своей вещью: «В гостях у старой барыни», купленной у него Кабановой. Две вещи В. П. Вопилова находятся в Ярославском областном художественном музее: «Дети бедняка» и «Старик».

49. Хруслов Егор Моисеевич (1861—1913) — пейзажист. Окончил Училище живописи, ваяния и зодчества с серебряной медалью. После окончания училища Хруслов был приглашен в Товарищество передвижных художественных выставок как технический устроитель передвижных выставок. В этой должности он проработал почти двадцать лет. В 1889 году на 17-й выставке он выставил как экспонент свою картину «В степи» и после этой выставки был избран членом Товарищества. На 18-й выставке в 1890 году его картина «На Волге» была приобретена П. М. Третьяковым. Хруслов с 1899 года в течение 14 лет был хранителем Третьяковской галереи.

50. Аладжалов Мануил Христофорович (1862—1934) — художник-пейзажист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1880 по 1891 год. Сначала принимал участие на выставках передвижников, а затем выставлял свои картины на выставках «36-ти художников» (1901—1902): «Речка тронулась», «Зима», «Дворик», «В провинции». С 1904 года Аладжалов — член Союза русских художников. На первой выставке Союза (1903—1904) он выставил прекрасные пейзажи, изображающие русскую деревню. В ГТГ имеется его картина «К весне» (1901). После революции Аладжалов был участником выставок, устраиваемых Объединением художников-реалистов (ОХР). На выставку 1927 года он дал 10 очень тонких пейзажей, среди них особенно выделялись: «Облако вечернее» и «Под солнцем». На следующей выставке ОХР, в 1928 году, Аладжалов выставил 18 пейзажей, из которых «Весенняя вода», «Сумерки», «С обрыва» привлекали внимание зрителей. Аладжалов был одним из близких друзей В. Н. Бакшеева. Все товарищи любили его за его необыкновенную скромность. В своей товарищеской среде его ласково называли просто «Манук». Аладжалов всегда нуждался и к концу жизни почти ослеп.

51. Степанов Алексей Степанович (1858—1923) — пейзажист, жанрист и анималист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1880 по 1884 год у Прянишникова, Сорокина, Перова. С 1891 года — член Товарищества передвижных художественных выставок, а с 1903 года — член Союза русских художников. В Училище с 1899 по 1918 год вел мастерские по изучению животных.

52. Левитан Исаак Ильич (1861—1900) — выдающийся пейзажист. Двенадцати лет в 1873 году поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1884 году. На выставках передвижников Левитан участвовал сначала как экспонент, а с 1891 года как член Товарищества передвижных художественных выставок. Не порывая с передвижниками, Левитан выставлялся и в «Мире искусства». В последний год своей жизни, т. е. в 1900 году Левитан дал на выставку передвижников ряд чудесных пейзажей: «Стога», «Летний вечер» и др.

В 1898 году Левитан получил звание академика пейзажной живописи и был приглашен преподавателем в Училище живописи, ваяния и зодчества. Он с увлечением занялся педагогической деятельностью, признаваясь, что школа его «затягивает».

53. Маковский Константин Егорович (1839—1915) — художник, брат Владимира Егоровича Маковского; учился, так же как и последний, в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1851 по 1857 год, затем в Академии художеств, из которой он вышел в числе 14 «бунтарей» в 1863 году и стал членом Артели художников, а потом членом-учредителем Товарищества передвижных художественных выставок. В начале своей художественной деятельности Маковский обращался к народным темам: «Бедные дети» (1867), «Похороны в деревне» (1872). Но постепенно он все больше отдалялся от идей передвижничества, стал писать парадные, эффектные портреты и картины. В 1869 году Маковский был приглашен как профессор в Академию художеств, а с 1898 года он — член ее.

54. Саврасов Алексей Кондратьевич (1830—1897) — известный художник-пейзажист. Родился в Москве в небогатой купеческой семье. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1848 по 1850 год. Он глубоко понимал и любил природу и умел показать всю ее обаятельность и задушевность. Такова известная картина Саврасова «Грачи прилетели» (1871). Эту свою любовь к природе и понимание ее Саврасов передал своим ученикам: Левитану, К. Коровину, Светославскому и др. С 1857 по 1882 год руководил пейзажным классом в Училище живописи, ваяния и зодчества.

55. Касаткин Николай Алексеевич (1859—1930) — жанрист, первый изобразитель труда и быта рабочего класса. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1873 по 1883 год. Был учеником Перова. В 1891 году Касаткин был избран в члены Товарищества передвижных художественных выставок. Все его творчество развивалось в связи с демократическими идеями передвижников. Касаткин преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1894 по 1918 год.

В 1923 году Касаткину было присвоено звание народного художника РСФСР.

56. Коровин Сергей Алексеевич (1858—1908) — художник-жанрист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1886 году, и с 1888 до 1894 года там же преподавал. С. Коровин участвовал как экспонент на выставках Товарищества передвижников, но затем стал выставляться на выставках «36-ти художников», «Союза русских художников», «Мира искусств» и Московского общества любителей художеств.

57. Коровин Константин Алексеевич (1861—1939) — живописец и театральный художник. Так же как и брат его Сергей, Константин Коровин учился в Училище живописи, ваяния и зодчества у Саврасова и Поленова. Окончил училище в 1884 году. К концу 1890-х годов был приглашен туда преподавателем, и с 1901 года был помощником и заместителем В. А. Серова в его мастерской. В своих поздних работах Коровин следовал традициям импрессионистов, сохраняя, однако, живое отношение к русскому пейзажу.

58. Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942). Поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1878 году и, не окончив его, перешел в Академию в Петербурге, но, проучившись там два года, вернулся в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1885 году по классу Перова.

Нестеров высоко ценил дарование В. Н. Бакшеева. Он часто говорил ему: «Василий Николаевич! Вам бы еще декоратором быть. Как вы чувствуете краски!»

59. Рябушкин Андрей Петрович (1861—1904) — исторический живописец и жанрист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1875 по 1882 год. Затем поступил в Академию художеств. Участвовал на выставках передвижников, «Союза русских художников» и «Мира искусства».

60. Симов Виктор Андреевич (1858—1935) — театральный художник. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1882 г. С 1885 г. работал декоратором в частной опере Мамонтова. С 1898 г. декоратор Московского Художественного театра, где работал до конца жизни.

61. Смирнов Василий Сергеевич (1858—1890) — исторический живописец. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1875 по 1878 год. В 1879 году перешел в Академию художеств, которую окончил в 1883 году с большой золотой медалью за картину «Князь Михаил Черниговский перед ставкой Батыя». Звание академика Смирнов получил за картину «Смерть Нерона» (1888, Государственный Русский музей). Хотя Смирнов и был представителем академической живописи конца XIX века, тем не менее его произведения не были ни слащавы, ни салонны и отличались высоким мастерством. В ГТГ находится неоконченная картина «Утренний выход византийской царицы к гробницам своих предков» (1890).

62. Орлов Николай Васильевич (1863—1924) — живописец. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1882 по 1893 год. Получил малую и большую серебряные медали за картину «Причащение умирающей» (написана в 1892 году, ГТГ). Эту же картину он выставил на 22-й выставке передвижников как экспонент. В 1895 году он дал на 23-ю передвижную выставку картину «Подати» (ГТГ). С 1896 года Орлов стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. На этих выставках были его работы: «Попалась» (1900), «Крестьянское горе» (1902), «Порка» (1904) и др.

Орлов прекрасно знал трудную крестьянскую жизнь того времени и правдиво отображал ее в своих картинах. В дальнейшем он увлекся толстовством, о чем вспоминает В. Н. Бакшеев, и как художник погиб.

63. Моравов Александр Викторович (1878—1951) — русский советский художник. Моравов поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1897 году, которое и окончил в 1901 году. За свою картину «Уборка картофеля» Моравов был избран в члены Товарищества передвижных художественных выставок в 1904 году. Он участвовал на выставках передвижников до последней, 47-й выставки в 1922 году. Моравов исполнил много работ для музея Революции и музея Красной Армии в Москве.

64. Сытин Иван Дмитриевич (1851—1934) — издатель, книготорговец. Сын волостного писаря Костромской губернии, он в 1866 году поступил мальчиком в книжную лавку в Москве. В 1876 купил небольшую литографию, где печатал лубочные издания. В 1883 году вместе с другими лицами организовал книгоиздательское товарищество. В 1885 основал свою типографию, а с 1887 года издавал газету «Русское слово».

В начале XX века предприятие Сытина превратилось в крупнейший комбинат печатно-издательского дела. При типографии Сытина была организована художественно-графическая школа.

После революции Сытин участвовал в советском издательском деле и получил от советского правительства персональную пенсию за полезную работу в отечественной полиграфии.

65. Рембрандт ван Рейн (1606—1669) — знаменитый голландский живописец. Василий Николаевич восторженно говорил о Рембрандте, Тициане, Веласкесе: «Возьму фотографии вечерком с картин больших мастеров: Тициана, Веласкеса, Рембрандта, и хочется стать на колени перед этими богами живописи; какое благородство техники, какая красота колорита, какой рисунок...» (из письма к А. В. Григорьеву).

66. Веласкес Диего де Сильва (1599—1660) — прославленный испанский художник. В. Н. Бакшеев особенно любил портрет папы Иннокентия X (1650). Великолепная репродукция с этой вещи долгие годы украшала его квартиру. Вот что говорил об этом портрете Василий Николаевич: «В портрете папы Иннокентия Веласкеса — это величайшее произведение живописи полно жизни и внутреннего содержания — я ...вижу живого человека» (из письма к А. В. Григорьеву).

67. Тициан Вечеллио (ок. 1477—1576) — великий венецианский живописец.

68. Рубенс Петер Пауль (1577—1640) — знаменитый фламандский живописец.

69. Ге Николай Николаевич (1831—1894) — выдающийся русский живописец. Учился в Академии художеств с 1850 по 1857 год. По окончании ее уехал в Италию как пенсионер Академии. Вернувшись на родину, Ге принял деятельное участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок. В 1882 году Ге сблизился с Л. Н. Толстым и стал его ревностным последователем.

70. Баранов Абрам. Поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1878 году вольным посетителем. В дальнейшем работал как театральный художник.

71. Минченков Яков Данилович (1871—1938) — художник-пейзажист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества. Был членом и уполномоченным Товарищества по устройству передвижных выставок в провинции. Минченков часто посещал семью В. Н. Бакшеева, с которым его связывали дружеские отношения. На ученических выставках Минченков участвовал не ежегодно. На XX выставке в 1897 году он выставил: «Оттепель», «Дворик», «Весенний день», а на XXIV в 1901 году им была показана его работа «Ворожея».

ТВОРЧЕСТВО. КАК Я РАБОТАЛ

72. По-видимому, Василий Николаевич, написав «Порубь» в 1887 году, вернулся к этой теме вторично в 1888 году. «Порубь», датированная 88-м годом (Собрание Бонч-Бруевича), меньше размером «Поруби» 87-го года (Горьковская картинная галерея). Обе вещи проработаны чрезвычайно тщательно, в них отсутствует этюдность. «Порубь» 87-го года в Горьковской картинной галерее ошибочно названа этюдом.

73. «В родном гнезде» В. Н. Бакшеев выставил на конкурсе Московского общества любителей художников в 1890 году и получил за нее первую премию.

74. Московское общество любителей художеств объединяло любителей искусства и художников. Основано оно было в 1861 году с целью помощи талантливым художникам. Общество устраивало художественные выставки и конкурсы. Оно выдавало

денежные премии за лучшие картины и оказывало поддержку реалистическому направлению в искусстве.

75. Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933) — русский художник-пейзажист. Учился живописи у своего брата В. М. Васнецова. Участвовал в выставках Товарищества передвижников и впоследствии за картину «Днепр перед бурей» был избран членом Товарищества. В 1901—1902 годах участвовал на выставках «36-ти художников». В 1901 году был приглашен преподавателем пейзажной мастерской Училища живописи, ваяния и зодчества.

76. Картину «В родном гнезде» В. Н. Бакшеев послал на выставку передвижников в Петербурге в 1891 году. До 1913 года картина оставалась в семье Василия Николаевича, затем он продал ее в Петербург частному покупателю (Соловьеву). Где она теперь находится — неизвестно.

77. Картина «За советом» написана в 1890—1891 гг., сейчас находится в Минске в Государственном художественном музее. Карандашный рисунок картины В. Н. Бакшеев в 1896 году подарил своему учителю В. Д. Поленову, и сейчас он находится в музее-усадьбе «Поленово». Эскиз этой картины Василий Николаевич поднес И. Е. Репину.

78. Картина «На палубе третьего класса» (1890) находится в Воронежском областном музее изобразительных искусств.

79. Картина «В вагоне третьего класса» написана в 1896 году, была выставлена на 24-й выставке Товарищества передвижников. Местонахождение неизвестно.

80. Картина «Перед приездом господ» (1900) находится сейчас в Новочеркасском краеведческом музее. Была выставлена в 1900 году на 28-й выставке передвижников.

81. Картина «Гроза приближается» написана в 1933 году. Принадлежит К. А. Скрягину (Москва).

82. «В надежде на лучшее», или «Переселенцы», — картина была написана в 1896 году.

83. Иванов Сергей Васильевич (1864—1910) — художник-реалист, примыкавший к передвижникам. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества. С 1880 по 1885 год в Училище преподавал рисунок в начальном классе. Картины С. Иванова показывают тяжкую участь крестьян-бедняков: «У острога» (1885), «Смерть переселенца» (1889) и др.

84. Картина «Журавли улетают» (1952) находится в Казахской государственной галерее имени Т. Г. Шевченко в Алма-Ате.

85. «Голубая весна» написана в 1930 году (ГТГ). Вариант «Голубой весны» — «Весенний день» (1945) — большего размера, также принадлежит ГТГ, но находится сейчас у советского посла в Каире (Египет).

86. Мясоедов Григорий Григорьевич (1835—1911) — жанрист и исторический живописец. Окончил Петербургскую Академию художеств в 1862 году. Был одним из организаторов Товарищества передвижных художественных выставок и принимал деятельное участие в его делах до конца своей жизни. К лучшим произведениям Мясоедова принадлежат: «Земство обедает» (1872—1873, ГТГ), «Чтение манифеста 19-го февраля 1861 года» (1874—1875), «Самосжигатели» (1882).

87. «Житейская проза» была написана в 1892—1893 гг. (ГТГ).

88. Никифоров Семен Гаврилович (1881—1912) — живописец. Родился в Тверской губернии в семье иконописца. В 1896 году пятнадцати лет он поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1903 году по классу Серова. В 1904 году участвовал на 32-й передвижной выставке как экспонент, а в 1905 году, выставив на 33-й передвижной выставке свою картину «Прасол» и портрет Натальиной, был принят в члены Товарищества, на выставках которого он выставлялся до 1911 года.

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ

89. Савицкий Константин Аполлонович (1844—1905) — известный русский живописец. Учился в Академии художеств в Петербурге. В 1878 году Савицкий был принят в члены Товарищества, на выставках которого он участвовал до конца жизни, будучи полностью связан с передвижниками характером своих произведений.

Савицкий был преподавателем Московского училища живописи, ваяния и зодчества с 1894 по 1897 год, а затем переселился в Пензу, куда был приглашен директором рисовального училища. Живя в провинции, Савицкий не порывал со столицей, был постоянным участником выставок Товарищества передвижников и живо интересовался их делами.

90. Пастернак Леонид Осипович (1862—1945) — портретист и иллюстратор. Окончил Академию художеств. На выставках передвижников Пастернак участвовал сначала как экспонент: «Вести с родины» (1889, ГТГ), «К родным» (1891) и др. В дальнейшем участвовал на выставках «36-ти художников» и в 1904 году стал членом «Союза русских художников». В Училище живописи, ваяния и зодчества Пастернак вел натурный класс совместно с Архиповым.

91. Милорадович Сергей Дмитриевич (1852—1943) — исторический живописец и жанрист. В 1874 году поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался у Перова и Прянишникова и получил две серебряные медали. По окончании Училища, в 1878 году, Милорадович стал преподавателем рисования в Московском училище иконописи. В 1895 году Милорадович был приглашен преподавателем в фигурный класс Московского училища живописи, ваяния и зодчества. В 1885 году Милорадович в качестве экспонента участвовал на 13-й передвижной выставке картиной «Черный собор», которая сразу привлекла к художнику общее внимание и была приобретена П. М. Третьяковым для его галереи. В 1894 году Милорадович был принят членом в Товарищество передвижных художественных выставок и выставил на 22-й выставке свою лучшую картину «Оборона Троице-Сергиевой лавры в 1609 году». Милорадович оставался членом Товарищества передвижных художественных выставок до 1923 года.

В 1909 году Милорадович получил звание академика. После Великой Октябрьской революции Милорадович участвовал на выставках Объединения художников-реалистов (ОХР). На первой выставке в 1927 году Милорадович показал свою картину «В старой Москве (Богатые и убогие)», а на вторую, в 1928 году, дал несколько своих вещей: «Сирень» (пастель), «Имение Ясенево», «В доме отдыха ученых Узкое», «По ягоды» и др.

92. Горский Константин Николаевич (1854—1949) — исторический живописец и жанрист. Окончил Академию художеств в 1881 году, получив звание классного художника. В 1891 году был приглашен в Училище живописи, ваяния и зодчества на должность преподавателя головного класса. Эту должность он занимал до 1918 года.

В марте 1896 года Горский выставил на выставке Общества художников исторической живописи три картины: «Император Петр I посещает госпожу де Ментенон», «Император Петр I несет на руках младенца короля Людовика XV» и «Встреча императора Петра I с малолетним королем Людовиком XV на крыльце Тюльерийского дворца в Париже в 1717 году».

93. Лебедев Клавдий Васильевич (1852—1916) — исторический живописец и жанрист. Сын крестьянина-живописца церковных орнаментов. Сначала учился в Строгановском училище, а в 1875 году перешел в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое окончил в 1881 году, получив большую серебряную медаль за картину «Выход боярышни из церкви». В 1890 году Лебедев был приглашен в Училище живописи, ваяния и зодчества как преподаватель, работал там до 1894 года и в этом же году был назначен профессором искусств в натурные классы Высшего художественного училища при Академии художеств в Петербурге. В 1897 году Лебедев получил звание академика за картину «Смерть царя Федора Алексеевича». Лебедев участвовал на выставках Товарищества передвижников начиная с 1884 года как экспонент, а в 1891 вступил в Товарищество. В ряде произведений обращался к событиям русской истории. Лебедев — автор иллюстраций к произведениям И. С. Тургенева, А. С. Пушкина, А. К. Толстого и др.

94. Серов Валентин Александрович (1865—1911). С 1890 года Серов участвовал на выставках передвижников сначала экспонентом, а с 1894 года — членом Товарищества. С 1897 по 1909 год Серов вел высший класс в Училище живописи, ваяния и зодчества.

95. Клодт Николай Александрович (1865—1918) — пейзажист и театральный художник. Поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1880 и окончил его в 1889 году. С 1902 года Клодт вместе с В. Н. Бакшеевым преподавал в общеобразовательных классах Училища живописи, ваяния и зодчества до 1918 года. Как живописец Клодт писал мало, главным образом он работал в качестве декоратора, помощника К. А. Коровина в Большом театре в Москве.

96. Половинкин Владимир. Ученик Училища живописи, ваяния и зодчества. Выставлял свои работы на ученических выставках: на XXIII, 1900 — «Этюд», на XXIV 1901 — «Портрет» и на XXV в 1908/09 годах — «Вербы» и «Весенний день».

97. Мешков Василий Никитич (1867—1946) — художник-жанрист и портретист. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества в 1882 по 1889 год у Сорокина, Прянишникова и Поленова.

98. Бурлюк Давид Давидович (родился в 1882 году) — художник формалистического направления. В 1911 году Бурлюк поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества, где занимался до 1914 года. С 1911 года участвовал на выставках «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста». После Великой Октябрьской революции эмигрировал за границу.

99. Машков Илья Иванович (1881—1944) — живописец. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В предреволюционные годы входил в «Бубновый валет». В советский период вступил в АХРР.

100. Малевич Казимир Северинович (1878—1935) — представитель «левого» беспредметного искусства. Участвовал на выставках «Ослиного хвоста».

101. Штеренберг Давид Петрович (1881—1948) — живописец, сторонник формалистического искусства. До революции участник выставок «Бубнового валета» и «Ослиного хвоста».

102. Ларионов Михаил Федорович (родился в 1881 году). Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1898 по 1910 год. Участник выставок «Ослиного хвоста». В ГТГ хранится «Сирень», написанная Ларионовым в первый период творчества, когда ему еще было свойственно правдивое и поэтическое воспроизведение природы.

«Сирень» первоначально принадлежала В. Н. Бакшееву, купившему ее у Ларионова на ученической выставке. Ларионов был учеником В. Н. Бакшеева, который всегда выражал глубокое сожаление о том, что такой талантливый живописец сбился с реалистического верного пути.

103. Маковский Александр Владимирович (1869—1924) — живописец. Сын Владимира Егоровича Маковского. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1883 по 1889 год, а по окончании его поступил в Академию художеств в мастерскую И. Е. Репина. А. Маковский работал главным образом как педагог. Он написал статью «Опыты живописи масляными красками», книгу «Начальный курс рисования» и др. Маковский преподавал на педагогических курсах при Академии художеств и был членом Общества преподавателей графических искусств. Маковский состоял членом Товарищества передвижных художественных выставок с 1901 года и участвовал на них почти ежегодно. В 1911 году Маковский получил звание академика.

Основными работами А. Маковского являются: «Размолвка» (1903), «Уборка сена» (1904).

104. Григорьев Александр Владимирович (родился в 1891 году) — художник-пейзажист и портретист. Один из учредителей АХРР. Григорьев учился в Казанском художественном училище. Переехав в Москву, он поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества в 1904 году, подготовленный к экзамену занятиями с В. Н. Мешковым и Ф. И. Рербергом. Будучи знаком с К. А. Коровиным и А. Е. Архиповым, Григорьев посещал их мастерские. После Великой Октябрьской социалистической революции Григорьев вступил в ряды Коммунистической партии и всецело посвятил себя общественно-политической работе. Работая художественным редактором Центросоюза и Госиздата, Григорьев встретился с В. Н. Бакшеевым. Узнав, что Василий Николаевич находится в трудном материальном положении, Григорьев принял к изданию ряд его произведений и дал ему заказ на рисунки для стенных календарей. Василий Николаевич до конца своей жизни был глубоко благодарен Григорьеву, выручившему его в тяжелое для него время. Василий Николаевич часто ездил летом в Тарусу к Григорьеву и написал там много этюдов.

Григорьев участвовал на последней передвижной выставке в 1922 году, на всех выставках АХРР и также на выставках ОХР. Несколько вещей Григорьева находятся в городе Космодемьянске Марийской республики, в музее его имени.

105. Егоров Алексей Егорович (1776—1851) — один из виднейших представителей русского классицизма. Учился в Академии художеств и там же, с 1812 года, был назначен профессором, но в 1840 году был оттуда уволен. Учениками его были: К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни и др. Егоров был известен как замечательный рисовальщик не только в России, но и за границей. В 1807 году Егоров получил звание академика. Будучи представителем академического направления Егоров все-таки добивался реализма в живописи. Его работы находятся: в ГТГ — «Голова юноши — портрет Суханова» (1812) и в Русском музее — «Истязание Спасителя» (1814).

106. Весселовский — заведующий отделом повышения квалификации художников при Московском институте изобразительных искусств. В. Н. Бакшеев преподавал в должности профессора живопись, рисунок и композицию педагогической группе отделения с 1935 по 1941 год включительно. Многие из его учеников являются выдающимися педагогами.

107. В Училище имени 1905 года В. Н. Бакшеев работал с 1 сентября 1940 до августа 1958 года.

108. Кочин Иван Николаевич. Был директором Московского художественно-промышленного училища имени М. И. Калинина, когда там преподавал В. Н. Бакшеев, занимавший должность профессора-руководителя кафедры живописи с 1946 по 1952 год.

ВСТРЕЧИ

109. Похитонов Иван Павлович (1850—1923) — пейзажист. Похитонов был членом Товарищества передвижных художественных выставок с 1904 года и действительным членом Академии художеств. Жил и работал большей частью за границей: во Франции и Бельгии. Писал с натуры, предпочитая работать на открытом воздухе. Его картины необыкновенно свежи, разнообразны по композиции, рисунок его изумительно тонок и точен. Картины Похитонова почти миниатюрны, но техника исполнения их доведена до совершенства.

В ГТГ есть его вещи: «Тру-Луэт. Зимний день. Унавоженное поле под снегом» (1894), «На юге России. Овцы на тырле» и др.

110. Брюллов Павел Александрович (1840—1914) — пейзажист. Член правления и казначей Товарищества передвижных художественных выставок. По окончании физико-математического факультета Петербургского университета Брюллов поступил в Академию художеств. Окончив Академию, Брюллов уехал на два года за границу. Свою первую картину «После работы» Брюллов выставил на академической выставке 1870 года и получил за нее большую поощрительную медаль. В 1873 году Брюллов вступил в члены Товарищества передвижных художественных выставок и участвовал на выставках Товарищества до самой смерти.

Его лучшие работы: «Девочка» (1874, ГТГ); «Весна» (1875, ГТГ); «Эльбрус с Бермамута» (1892, ГТГ) и др.

111. Афанасьев Алексей Федорович (1850—1920) — график и живописец. Член Товарищества передвижных художественных выставок. В основном работал как иллюстратор. Создал рисунки к русским народным сказкам, собранным Афанасьевым.

112. Кнаус Людвиг (1829—1910) — немецкий живописец, мастер реалистического бытового жанра. Наиболее известные его картины: «Деревенский праздник» (1849), «Золотая свадьба» (1859).

113. Менцель Адольф (1815—1905) — выдающийся немецкий художник-реалист. Многочисленные произведения Менцель посвятил жизни народа. Лучшее его произведение — «Железопрокатный завод» (1875).

114. Месонье Эрнест (1815—1891) — французский художник. Широкую известность приобрел небольшими по размерам картинами с изображением жанровых сценок из прошлых времен.

115. Максимов Василий Максимович (1844—1911) — художник-жанрист, всецело посвятивший себя изображению крестьянской жизни. В 1863 году поступил в Академию художеств, по окончании которой он отказался от пенсионерства за границей и начал самостоятельную работу. С 1874 года и до конца своей жизни — член Товарищества передвижных художественных выставок.

116. Серебрякова Зинаида Евгеньевна (родилась в 1885 году) — художница, участница выставок «Мира искусства».

117. Остроухов Илья Семенович (1858—1929) — художник-пейзажист. П. М. Третьяков указал на Остроухова как будущего попечителя его галереи (с 1904 по 1913 год). По инициативе Остроухова был организован Совет Третьяковской галереи. Остроухов был членом Товарищества передвижных художественных выставок, участвовал на выставках «36-ти художников».

118. Медынцев Николай Васильевич (1848—1903) — любитель живописи. Жил в Москве, имел хорошее собрание картин. Среди них много работ Левитана, прекрасный портрет, написанный с Медынцева А. М. Кориным, и др.

119. Общество поощрения художеств — объединение любителей искусства, основанное в 1821 году в Петербурге по инициативе группы дворян-меценатов. Целью общества было содействие распространению искусства в России и помощь художникам. Общество поощрения художеств сыграло большую роль в развитии русского искусства, оно организовывало выставки, лотереи, конкурсы, с 1857 года содержало «Первую Санкт-Петербургскую рисовальную школу» для вольноприходящих и филиалы этой школы. С 1824 года Общество поощрения художеств учредило медали, посылало художников за границу, покупало художественные произведения и способствовало их сбыту. Общество поощрения художеств создало музей прикладного искусства, издавало журнал «Искусство и художественная промышленность».

120. Константинович Василий Михайлович — уполномоченный Товарищества передвижных художественных выставок.

121. Дубовской Николай Никанорович (1859—1918) — пейзажист. В 1877 году Дубовской поступил в Академию художеств, но через три года оставил ее и стал работать самостоятельно. С 1884 и до конца их существования Дубовской участвовал на передвижных выставках.

В. Н. Бакшеев всегда отзывался о Дубовском, как об исключительно порядочном. благородном человеке.

122. Струнников Николай Иванович (1871—1945) — живописец. Учился в Академии художеств в мастерской И. Е. Репина. Выставлялся на выставках передвижников. На 40-й выставке 1911 года Струнников участвовал как экспонент своей картиной «Безработные». Его картины «Тарас Бульба с сыновьями» и «Запорожец в бою» находятся в картинной галерее Днепропетровска. После Великой Октябрьской социалистической революции Струнников принимал участие на выставках АХРР. Его картина «Партизан» находится в ГТГ.

123. Бодаревский Николай Корнильевич (1850—1921) — исторический живописец и портретист. Окончил Академию художеств в 1873 году со второй золотой медалью за картину «Давид играет на гуслях перед Саулом». После 12-й выставки передвижников в 1889 году Бодаревский стал членом Товарищества передвижных художественных выставок.

В. Н. Бакшеев хотя и очень мягко. но все же весьма неодобрительно отзывался о работах Бодаревского.

124. Волков Ефим Ефимович (1844—1920) — талантливый живописец-пейзажист. В 1867 году Волков был вольноприходящим слушателем в Академии художеств. В 1880 году Волков был принят в члены Товарищества передвижных художественных выставок и принимал участие в выставках до 1918 года. В 1899 Волков получил звание академика.

Лучшие произведения Волкова находятся в ГТГ — «Болото осенью» (1871), «Ранний снег» (1883), «Октябрь» (1883) и др.

125. Лемох Кирилл Викентьевич (1841—1910) — художник-жанрист. Учился в Училище живописи, ваяния и зодчества с 1851 по 1856 год. Переехав затем в Петербург, в 1858 году, Лемох поступил в Академию художеств, но не окончил ее и в числе 14 «бунтарей» вышел из Академии и вступил в члены Артели художников. Членом Товарищества передвижных художественных выставок стал только в 1878 году. В течение многих лет Лемох был казначеем Товарищества.

В. Н. Бакшеев отзывался о Лемохе всегда чрезвычайно хорошо, считая его исключительно честным, принципиальным человеком.

126. Ярошенко Николай Александрович (1846—1898) — выдающийся художник-реалист. Один из руководителей Товарищества передвижных художественных выставок. В 1876 году Ярошенко был принят в члены Товарищества и избран в члены правления Товарищества. Ярошенко один из первых заинтересовался индустриальным рабочим и революционным движением: картины «Кочегар» (1878, ГТГ), «Заключенный» (1878, ГТГ), «Всюду жизнь» (1888, ГТГ) и др.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЦВЕТНЫЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ

ОГЛАВЛЕНИЕ

В. Н. БАКШЕЕВ

ВОСПОМИНАНИЯ

*

Редактор *О. Сопоцинский*

Художественный редактор *Л. Иванова*

Технический редактор *Р. Негримовская*

Корректор *Г. Муха*

*

Подписано к печати 16/I 1961 г. А-01493. Бумага 70×92/16
Бум. л. 9. Печ. л. 8,75+1,75. Усл. печ. л. 12,29
Учет.-изд. л. 9,0. Тираж 5000 экз. Заказ 617. Цена 91 коп.

*

Издательство Академии художеств СССР. Ленинградский проспект, 62
Московская типография № 3 «Искра революции» Мосгорсовнархоза.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Следует читать*
35	7 снизу	поют песни; почти всю ночь	поют песни почти всю ночь;
53	6 снизу	товарищи, художники	товарищи художники
58	1 сверху	Когда нет снега, земля почти просохла	Нигде нет снега, земля почти просохла
72	3 сверху	Это картина	Эта картина
118	12 снизу	В 1883 году	В 1833 году
124	14 снизу	на IX выставке	на XI выставке
130	9 снизу	меньше размером	больше размером
133	7 снизу	в 1882 по 1889	с 1882 по 1889
135	1 сверху	в 1922 году	в 1923 году

Зак. 617.

91 коп.